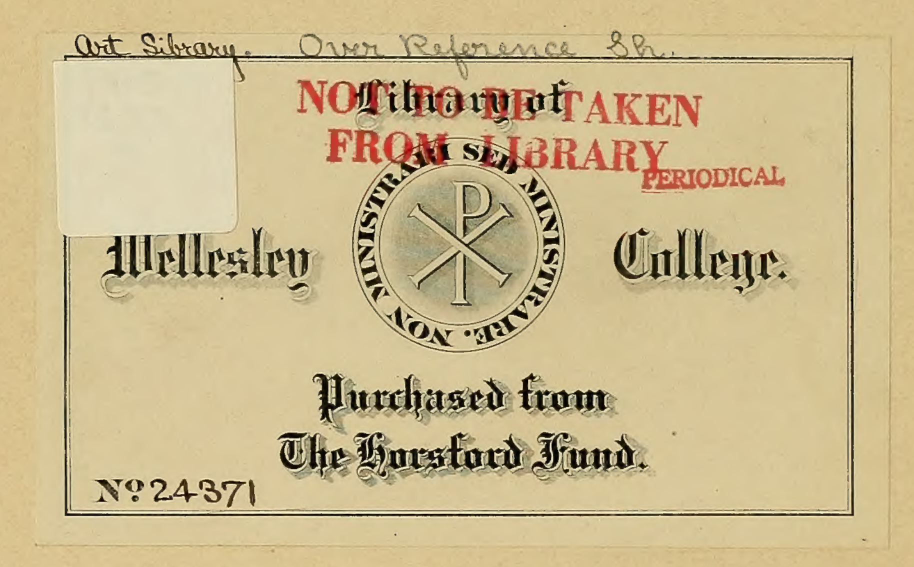
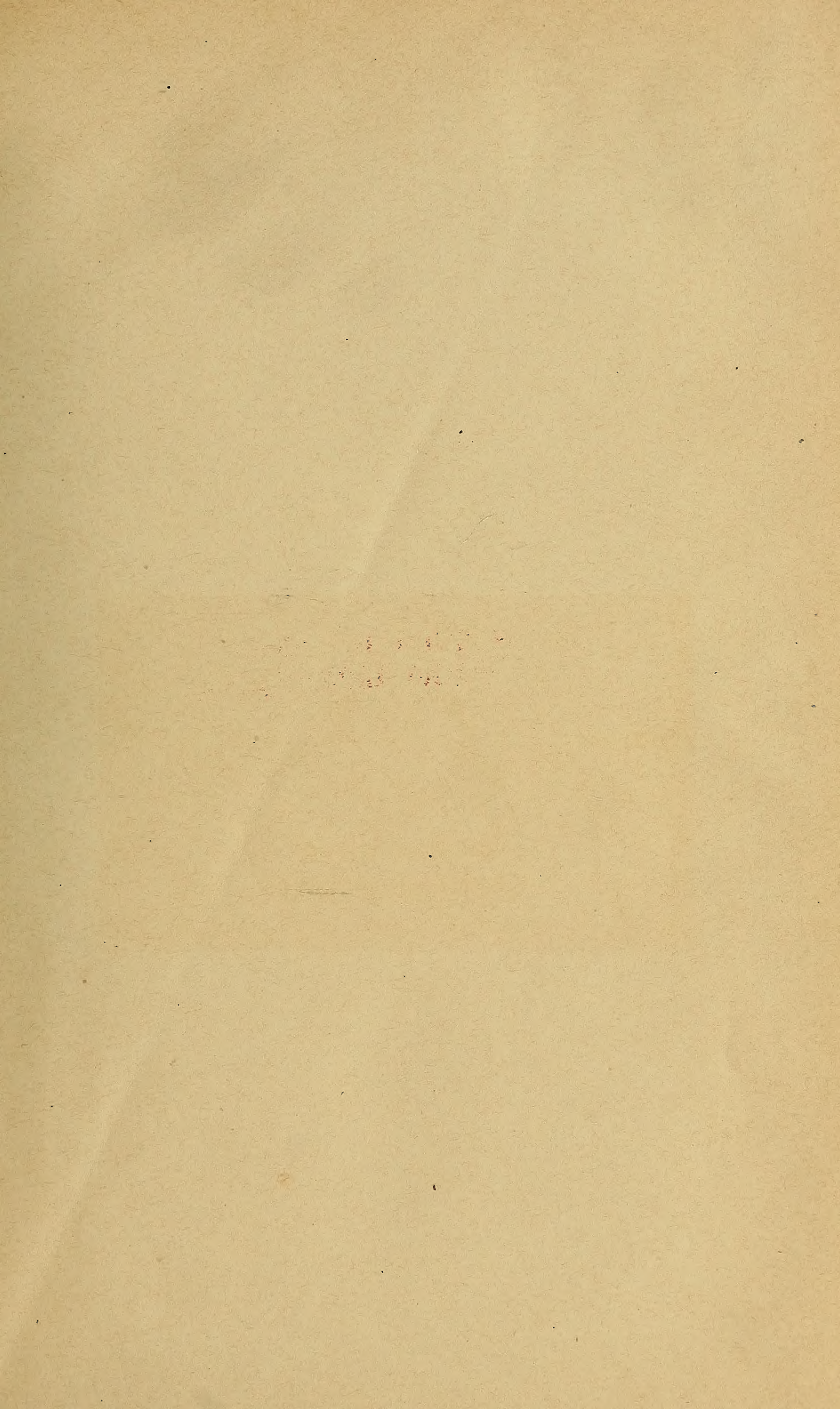




GAZETTE

DES

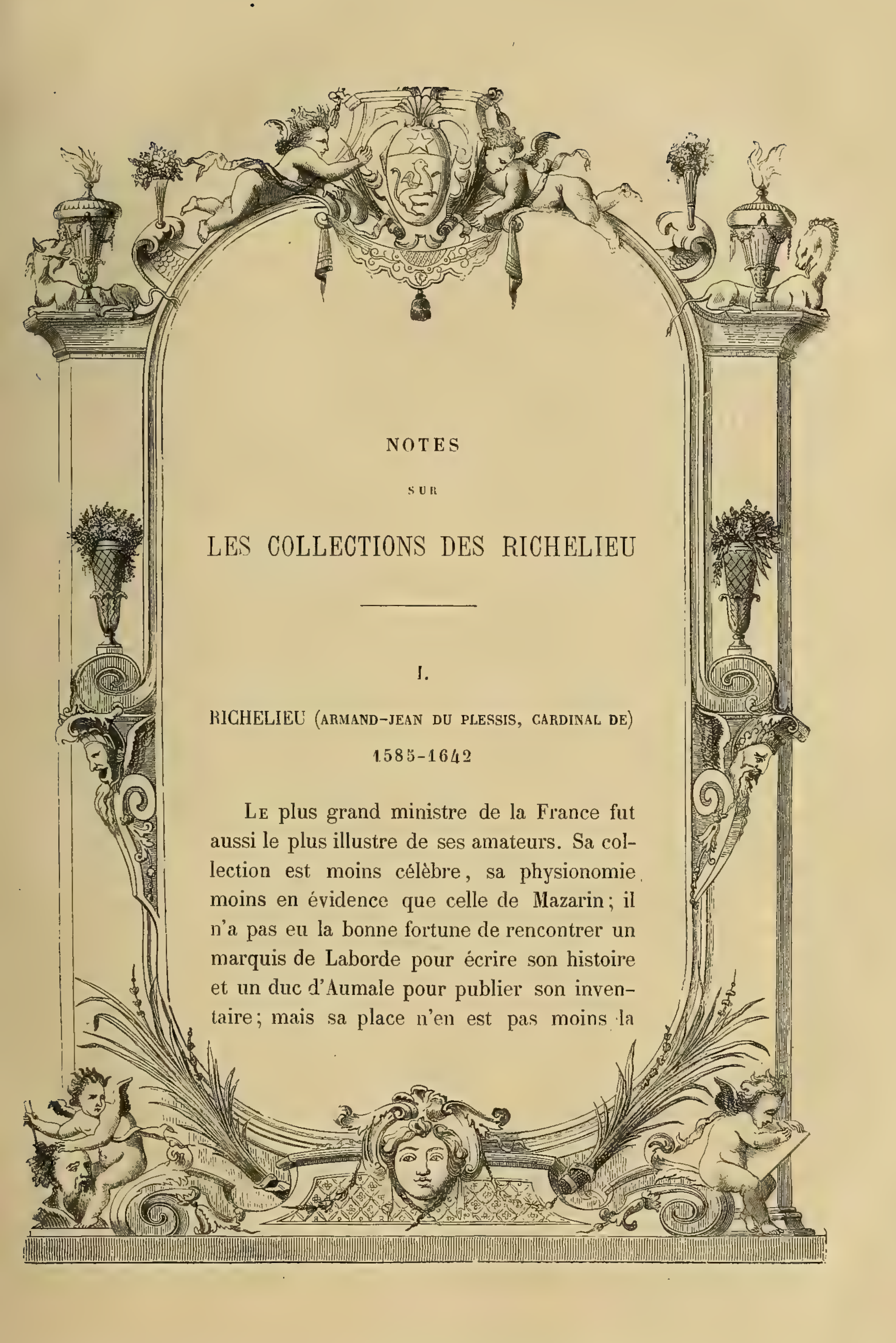
BEAVX - ARTS

VINGT-QUATRIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-SIXIÈME


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoît, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
v. 51
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1882



NOTES

SUR

LES COLLECTIONS DES RICHELIEU

I.

RICHELIEU (ARMAND-JEAN DU PLESSIS, CARDINAL DE)

1585-1642

Le plus grand ministre de la France fut aussi le plus illustre de ses amateurs. Sa collection est moins célèbre, sa physionomie moins en évidence que celle de Mazarin ; il n'a pas eu la bonne fortune de rencontrer un marquis de Laborde pour écrire son histoire et un duc d'Aumale pour publier son inventaire ; mais sa place n'en est pas moins la

première. Mazarin est son élève, comme Colbert est l'élève de Mazarin; Richelieu les a précédés et leur a montré le chemin.

Le XVII[e] siècle inaugure brillamment la nouvelle ère de la curiosité française : le maréchal de Créquy se rend à Rome et à Venise pour en rapporter cette galerie fameuse que Lesueur ne se lassait pas d'aller étudier; Mathieu Molé collectionne à Paris et à Champlatreux; le conseiller Querver et le médecin de l'Orme amassent des recueils d'estampes; les frères Des Nœuds recherchent les pierres gravées, les médailles, les dessins et font les honneurs de leur trésor au cardinal Barberini; le président de Lauzon traite avec Rubens de l'acquisition des médailles du prince de Croy; le cabinet de Daniel Dumonstier est le rendez-vous de la meilleure compagnie de la ville; Marie de Médicis elle-même visite les collections de Guittard, et Paul Petau fait imprimer en 1610 le catalogue illustré de ses antiquités, le premier de ce genre que nous connaissions[1].

La province, à son tour, rivalise avec la capitale : Villeroy à Conflans, Gondi à Saint-Cloud, Lesdiguières à Grenoble, d'Ornano à Tarascon, d'Épernon à Cadillac, les Cossé à Brissac, les Gonzague à Nevers[2] rem-

1. Le maréchal de *Créquy* rapporta de ses ambassades d'Italie une collection de tableaux que tout Paris courut visiter : plusieurs Francia, des ouvrages de l'Albane, du Guide, le *Bain de femmes* du Poussin, *Énée et Anchise* du Spada (acheté plus tard par le Cardinal), etc. — *Mathieu Molé;* nous préparons une étude sur ses tapisseries et ses tableaux, d'après un inventaire original; — *Querver* ou *Kerver,* receveur général des finances, à Paris : « Il étoit curieux en livres, dit Tallemant, jusqu'à en faire venir d'Espagne et d'Angleterre, lui qui ne savoit pas lire, ou du moins qui ne lisoit jamais »; sa collection d'estampes était considérable. — *Charles de l'Orme,* médecin ordinaire de Henri IV, de Louis XIII et de Gaston d'Orléans, « un des plus grands curieux d'estampes de son temps » (Mariette). Son cabinet lui coûta 20,000 écus. — Les frères *Des Nœuds* ou *Desneux;* « médailles d'or, d'argent et de cuivre, figures de bronze, camaïeux, basses-tailles et carnioles antiques, avec des peintures exquises. » (Marolles). — De *Lauzon* : Peiresc parle souvent de ses médailles; en 1623, Rubens lui vendit les médailles du prince Charles de Croy, duc d'Aërschott. — *Daniel Dumonstier,* fils de Côme et petit-fils de Geoffroy, célèbre peintre de portraits; Tallemant, Mariette, Félibien et le *Menagiana* citent son cabinet. — Guittard, curiosités orientales; Pierre de l'Estoile a raconté la visite de la Reine à ce cabinet. — Paul Petau, conseiller au parlement; son catalogue se divise en deux parties : *Antiquariæ supellectilis portiuncula,* Paris, 1610, et *veterum nummorum* γνωρισμα, même date.

2. *Villeroy*, à Conflans : « *Galleria fornicata*, dit un contemporain, *auroque et coloribus artificiosissimè picta, utrumque latus vestitum habet iconibus in Italia factis.* » — *De Gondi,* à Saint-Cloud et d'*Ornano* à Tarascon, portraits, tableaux, etc. — *D'Épernon :* en 1632, le duc reçut le cardinal de Richelieu à son château de Cadillac, qui renfermait alors soixante chambres royalement décorées, vingt cheminées de marbre, des peintures, des tapisseries de soie et d'or, etc. — *Charles de Gon-*

plissent leurs châteaux de tapisseries, de peintures, de livres, de statues, de médailles. Aix, Clermont, Lyon, Arles, Montpellier, Bourges, Toulouse, Bordeaux, Tours comptent dans leur sein une foule de magistrats, de notaires, de médecins, de chanoines, d'orfèvres, d'artistes et de savants, obscurs ou célèbres, comme Peiresc, Bagarris, Dupérier, Borrilly, Catelan, Agard, Savaron, Chaduc, de Ranchin[1], — j'en passe et des meilleurs, — qui recherchent à qui mieux mieux les reliques du passé.

L'armée des amateurs est donc bien vivante et bien organisée aux débuts du XVIIe siècle; mais tous ont un trait commun : ils font de la curiosité privée. Richelieu a des vues plus neuves et plus fécondes. S'il envoie ses agents en Allemagne et en Italie pour recueillir les livres et les manuscrits les plus rares, s'il crée une bibliothèque sans rivale, c'est « pour qu'elle puisse non seulement servir à sa famille, mais au public[2] »; s'il réunit à grands frais, et dans une proportion inouïe jusqu'alors, les plus nobles exemplaires de l'art chez les Grecs et chez les Romains, s'il charge le premier architecte et les plus habiles décorateurs de son temps de lui bâtir des palais magnifiques, c'est pour fonder, qu'on nous passe le mot, des musées anticipés destinés à encourager les arts et l'industrie, à stimuler le génie national, à populariser le goût des grandes collections. Il fait ce que Mazarin fera plus tard à son exemple, de la curiosité politique.

Richelieu demeura d'abord à l'Arsenal, puis à la place Royale, où il avait un hôtel. Marie de Médicis lui ayant donné le Petit-Luxembourg[3], il le fit rebâtir et décorer par Jean Le Maire[4]; les appartements furent garnis de curiosités, de tableaux excellents; nous les retrouverons plus

zague, duc de Nevers; Zinzerling parle de son cabinet à Nevers et d'un promenoir où le peintre avait représenté les « cris de Paris. » — *Cossé* : portraits d'après nature de tous les membres de la famille des Cossé, tentures de l'histoire de Romulus et de Rémus, de l'Enlèvement des Sabines, etc.

1. J'ai publié des extraits des catalogues de *Peiresc*, de *Bagarris*, de *Dupérier*, de *Borrilly*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1878. — *Catelan* et *Agard*, voir *les Collectionneurs de l'ancienne France*, pages 38 et 39. — *Savaron*, lieutenant général de la sénéchaussée d'Auvergne, à Clermont; Peiresc a décrit les médailles et les pièces rares de ce cabinet. — *Chaduc*, conseiller au présidial de Riom; Baudelot, Spon et Mariette ont parlé de sa collection; voir aussi une excellente étude de M. Chabouillé, *Arch. de l'art franç.*, 1873. — *Francois de Ranchin : Montempessulanum artis medicæ studio clarum et antiquitatis indagatione nobilitavit medicinæ professor Ranchinus.* (Ch. Patin.)

2. Testament de Richelieu.

3. Bâti en 1622.

4. 1597-1655; il excellait à peindre les architectures et les perspectives; on l'appelait le gros Le Maire.

tard. « La maison est fort délicieuse, dit Sauval[1]; elle a un jardin en l'air et portatif qui est toujours nouveau, et entouré de vitres et de miroirs qui doublent le jardin et les appartements qui l'environnent. » En 1626, Richelieu quitta l'hôtel de la place Royale pour s'installer dans sa nouvelle résidence.

Mais le Petit-Luxembourg était trop loin du Louvre; Richelieu tenait à se rapprocher de la Cour. Dès l'année 1624, il avait acheté, dans le quartier Saint-Honoré, l'hôtel de Rambouillet pour la somme de 30,000 écus ; peu à peu il s'empara des maisons et des terrains voisins, situés en deçà et au delà des remparts; le mur d'enceinte fut reculé jusqu'aux boulevards actuels et, sur cet emplacement, Le Mercier commença le Palais-Cardinal (1629). Cependant la puissance et le crédit du maître augmentaient de jour en jour; bientôt le bâtiment ne se trouva plus à sa mesure; il fallut agrandir les premiers plans, ajouter des ailes, des galeries, des dépendances, si bien que le palais ne fut achevé qu'en 1636.

Le Palais-Cardinal avait son entrée rue Saint-Honoré; il était formé de plusieurs corps de logis séparés par des cours. La seconde, entourée de bâtiments sur trois côtés seulement, était fermée par une terrasse[2] reliant les deux ailes et donnant sur le jardin. Sauval nous a laissé une description assez détaillée du palais[3] : « La galerie des hommes illustres, la salle de la comédie, remplie de degrés presque à la façon de la Grèce et de Rome, et capable de tenir plus de quatre mille personnes ; ses tableaux, ses antiques, son rondeau, son jardin, ses cours et ses appartements en grand nombre, rendent ce palais si logeable qu'il n'y en a point à Paris qui le soient plus. »

La *Salle de la Comédie*, qui fut concédée à Molière en 1660[4], était placée dans l'aile droite en entrant. La *Galerie de l'avant-cour*, « la plus riche et la mieux entendue de Paris », occupait l'aile gauche; les peintures de la voûte, par Philippe de Champaigne, représentaient les principales actions de la vie du cardinal-ministre; « des blancs et noirs, des tableaux, des rostres imités de l'antique et des chiffres du cardinal, environnés de lauriers, sont répandus dans cette voûte sur un grand fond d'or feint en mosaïque, avec autant d'ordre que d'esprit, et composent ensemble comme une sorte de panégyrique à l'honneur du maître de la maison[5] ».

1. Sauval, III, 6.
2. Détruite en 1775.
3. Sauval, II, 128 et 158.
4. Après sa mort, elle servit à l'Opéra jusqu'à l'incendie de 1763.
5. Sauval, II, 164.

La *Galerie des hommes illustres*[1], régnant le long de l'aile gauche de la seconde cour, se compose d'une série de vingt-cinq portraits historiques depuis Suger jusqu'à Louis XIII[2]. Les collections de portraits furent très répandues au XVIe et au XVIIe siècle; ces images de personnages célèbres ou de membres de la famille, encastrées le plus souvent dans la boiserie, servaient à la décoration des appartements. A l'hôtel de la reine, chez Catherine de Médicis[3], le cabinet des émaux renferme « trente-deux portraits en émail d'environ ung pied de hault de divers princes, seigneurs et dames, enchassez dans le lambris », exécutés par Léonard Limosin. Le maréchal de Retz, le maréchal de Cossé, Duplessis-Mornay[4], Villeroy, une foule d'amateurs recherchent les portraits historiques pour en former des galeries. Chez Richelieu, c'était une véritable passion; il ne s'en cachait point, ce qui lui permettait parfois de former sa collection à bon compte. En 1629, visitant Sainte-Cécile d'Albi, Son Éminence désira voir « le portrait de M. d'Amboise qui avoit fait faire ce grand et admirable travail. Feu M. Pierre de Teissier, un des plus notables d'Albi, alla à Castelnau-de-Lévis, appartenant à M. d'Aubijoux, parent de l'évêque d'Amboise, pour le trouver, et ayant été assez heureux, il le porta à M. le Cardinal qui admira sa belle face et sa grosse teste, et le demanda en don qu'il porta à son hostel à Paris, avec un grand cadre doré. » Au château de Saint-Géry, où le cardinal s'arrêta ensuite, sur la route de Montauban, « M. de Laroque-Bouillac, baron de Saint-Géry, qui estoit à sa suitte et son favori, le traitta magnifiquement. Ledit duc de Richelieu sçachant que ledit baron, fort sçavant d'ailleurs, avoit de très belles curiosités, lui demanda à voir son cabinet, où ayant remarqué le portrait du poëte Érasme, pièce très curieuse et belle, il lui fit dire s'il vouloit le vendre; ce qu'ayant refusé pour colorer son jeu, estant le lendemain avec M. le duc dans son carrosse, partant dudit Saint-Géry, il (le baron) lui dit que Son Éminence avoit oublié quelque chose et qu'il lui permist de l'aller chercher, à quoi ne pensant pas ledit duc le lui permist; et M. le baron lui porta le portrait, lui disant qu'il avoit oublié son Érasme, ce qui plut et si fort audit duc, qu'il l'en loua, estima et aima davantage[5] ». Une autre fois Richelieu reçut de son frère, le cardinal de Lyon[6]

1. Détruite en 1727.
2. Voir la liste de ces portraits dans Hurtaut et Magny, III, 734.
3. *Inventaire de Catherine de Médicis*, p. 14.
4. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, XX, 162 et 212, le catalogue de la Galerie des portraits de Duplessis-Mornay, à Saumur, en 1619.
5. *Mémoires manuscrits* cités par M. Belizaire Tailhades, de Castres, un de nos érudits les plus distingués de la province; *Chronique des Arts*, mai 1880.
6. Alphonse-Louis du Plessis de Richelieu, frère aîné d'Armand, 1653.

qui était au courant de ses prédilections, un portrait de saint Bruno d'une ressemblance si frappante que le saint, disait-il, « lui parleroit tous les jours, si sa règle lui permettoit quelques moments de rompre le silence[1] ».

Naturellement les portraits du cardinal ne manquent pas dans la collection ; il y en a partout, et nous aurons occasion de les retrouver en chemin. La plupart sont l'œuvre de Philippe de Champaigne, qui paraît être le portraitiste officiel de Son Éminence[2]. Quant aux bustes, on en connaît au moins deux, l'un de bronze par Varin, l'autre de marbre par le Bernin ; j'ignore où le premier était placé ; celui du Bernin, qui avait le défaut de manquer complètement de ressemblance, était relégué « dans le petit cabinet de passage pour aller à l'appartement vert[3] ».

Le musée des portraits du Palais-Cardinal, ou pour lui donner son vrai nom, la *Galerie des Hommes illustres*, a ce caractère grandiose et magnifique que Richelieu sait imprimer à toutes ses créations. Les vingt-cinq portraits, plus grands que nature, sont accompagnés chacun de distiques en lettres d'or, d'emblèmes, de bustes antiques pour la plupart, et de tableaux racontant les actions les plus signalées de chaque personnage. « Toutes ces beautez sont entrelassées avec tant d'art qu'elles forment ensemble un mélange tout extraordinaire et dont on est surpris[4]. » Les bustes, d'un travail remarquable, provenaient suivant les uns de Fontainebleau, suivant les autres de l'abbé Mazarin et du cardinal Frangipani, qui les auraient envoyés d'Italie. La décoration de la salle était l'œuvre de Juste d'Egmont et de Poerson[5], les portraits de la main de Champaigne et de Vouet[6]. Ce dernier, paraît-il, traitait les ressemblances d'une façon assez cavalière : il copia quatre portraits dans la petite galerie du Louvre, d'après les originaux de Bunel ; quant aux autres, « il les fit de caprice et tâcha simplement de leur donner des têtes et des attitudes qui répondissent à la grandeur de leur âme[7] », procédé commode, mais peu rassurant pour les iconographes de l'avenir. Champaigne y regarda de plus

1. *Jeux d'esprit et de mémoire* du marquis de Châtre. Cologne, 1694.

2. Mellan, Nanteuil, de Jode, Michel Lasne, Ragot, Gaspard Isac, Daret, sans parler des autres, ont tour à tour gravé le portrait de Richelieu. Le meilleur de beaucoup est celui de Nanteuil, d'après Champaigne (1657).

3. Voir, dans l'*Art* du 25 septembre 1881, la notice de M. Courajod sur ces deux bustes et les lettres que je lui ai communiquées au sujet du buste du Bernin.

4. Sauval, *id.*, *ibid.*

5. Juste d'Egmont, d'Anvers, 1619-1674.— Charles Poerson, de Metz, 1609-1667.

6. D'après Félibien, II, 578, Simon Vouet « trouva le moyen, par le crédit de quelques personnes de qualité, de faire la moitié des portraits, sans que le cardinal en sceut rien, et sans aussi que Champaigne se mist en peine pour l'en empescher. »

7. Sauval, *id.*, *ibid.*



LA VÉRITÉ.

(Salon de 18[illegible])

près : « Il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV ; d'après Van Dyck, celui de Marie de Médicis ; d'après Raphaël, Gaston de Foix. A l'égard des autres, il chercha dans Thevet et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver. » Sauval cite encore, parmi les portraits les plus réussis, celui de Louis de la Tremoille, par Champaigne, et celui de Gaucher de Chastillon par Vouet.

Indépendamment de cette galerie, la *Bibliothèque* contient « cinquante-huit portraits d'hommes illustres de deux pieds de haut sur vingt pouces de large, copiés d'après divers maîtres [1]. »

La bibliothèque du cardinal, la plus vaste et la plus superbe du monde avant celle de Mazarin, ne faisait point partie du palais ; elle occupait un corps de logis contigu, dans un bâtiment que Richelieu avait fait commencer pour servir d'hôtel à ses successeurs. Huyghens l'a chantée dans une de ses épigrammes :

Mille libros et mille libros et mille librorum
Millia, magnifici publica Richelii
Cura, bono patriæ, capsis ingesta superbis,
Nominis æterni marmora viva locat..... [2].

Les manuscrits sont au nombre de 900 environ, la plupart reliés en maroquin rouge aux armes du cardinal, « car il n'épargnoit rien pour ce qui pouvoit concerner l'embellissement et augmentation de sa bibliothèque ; puisqu'il envoya les doctes Jacques Gaffrel en Italie et Jean Tileman Stella en Allemagne, pour ramasser les meilleurs livres manuscrits et imprimez qui se pourroient trouver ; ce qu'ils exécutèrent si heureusement que cette bibliothèque en a esté admirée de tous ceux qui ont la connoissance des bons livres. Lorsque nostre invincible monarque Louis XIII, d'heureuse mémoire, dompta l'hérésie en la prise de la Rochelle, l'an 1628, il concéda audit cardinal la bibliothèque publique de cette ville, qu'il fit apporter à Paris, et colloquer dans la sienne pour y estre conservée [3] » Richelieu fit aussi placer parmi ses livres et relier à ses armes 110 beaux manuscrits orientaux rapportés de Constantinople par M. de Brèves [4] que Louis XIII avait achetés de ses héritiers.

1. Note fournie par M. de Boislisle, d'après l'inventaire après décès de Richelieu conservé dans les archives de M. le comte Paul de Chabrillan.

2. Léop. Delisle, le *Cabinet des manuscrits*, 1874. Le bibliothécaire était Claude Hemeré, docteur de Sorbonne ; en 1644, il fut remplacé par Geoffroy. Dom Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques*, 1664.

3. D. Jacob, p. 479.

4. François Savary de Brèves, ambassadeur de France auprès de la Porte, résida vingt-quatre ans en Orient.

Dans la suite ces manuscrits furent restitués à la bibliothèque royale[1].

Richelieu légua sa bibliothèque à son petit-neveu Armand de Wignerod de Pontcourlay[2], avec 1,000 livres par an pour le traitement d'un bibliothécaire, 400 livres pour un balayeur et 1,000 livres pour les acquisitions. La bibliothèque devait être ouverte à certaines heures du jour aux hommes de lettres et d'érudition, pour voir les livres et en prendre communication, sans transporter les livres ailleurs ». On en connaît trois inventaires[3] : le premier, dressé par le libraire Blaise assisté de Vitré, contient les prix d'estimation; il est daté de 1643-44 ; le second fut fait en 1648 sur les ordres de la duchesse d'Aiguillon; le troisième porte la date de 1660, lors du transport des livres à la Sorbonne[4].

Rentrons au Palais-Cardinal pour jeter un coup d'œil à l'*Appartement du Roi* et à celui *de la Reine*, où « se trouvent quanitté de bonnes choses exécutées par des peintres choisis, » entre autres l'*Hercule domptant les chevaux de Diomède*, une des premières œuvres de Le Brun. Le *Grand Cabinet*, « la merveille et le miracle de Paris », renferme un grand nombre d'ouvrages célèbres : la *Sainte Anne*, de Léonard de Vinci, que le cardinal avait rapportée d'Italie[5]; la *Famille de la Vierge*, par Andrea del Sarto[6] ; *Énée sauvant son père Anchise*, par le Spada, acheté aux héritiers du maréchal de Créquy[7]; la *Nativité* de Gaudenzio Ferrari, la *Fuite en Egypte*, du Guide; *Saint Jean sur un aigle*, attribué à Raphaël; les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse[8]; une *Bacchanale* du Poussin, etc., etc. Le Cardinal aimait les belles choses et savait les payer; Catherinot rapporte[9] qu'il avait offert 10,000 livres de la *Cène* de Porbus placée sur le maître autel de Saint-Leu et Saint-Gilles de Paris. Après la mort de Rubens, Richelieu acheta 3,000 écus sa *Diane au bain* et fut si enchanté de l'acquisition qu'il fit encore offrir à la veuve du maître une montre d'or garnie de diamants[10].

La *Chapelle* du Palais, qu'il ne faut pas confondre avec l'oratoire

1. Un grand nombre de livres de la bibliothèque du cardinal venaient des familles de Croy et de Lalaing. Léop. Delisle, *ibid.*

2. Qui fut duc de Richelieu.

3. Conservés aux Bibliothèques Nationale et Mazarine. Léop. Delisle, *id.*

4. Voir plus loin.

5. Louvre, Nouveau Cat., n° 459.

6. Louvre, n° 381 (?).

7. Sauval donne cette peinture au Carrache. Louvre, n° 401.

8. Le nouveau Catalogue du Louvre ne mentionne pas cette provenance.

9. *Traité de la peinture.*

10. La Diane, d'après le Titien, figure sous le n° 44, avec la désignation d'*un Actéon*, sur le Catalogue mortuaire de Rubens.

construit plus tard dans l'appartement de la reine, était bâtie, dit-on, sur le modèle de la cathédrale d'Albi. Passant dans cette ville, le cardinal « admira la belle structure de l'église, et ne voulant pas croire que le jubé et le jour du chœur si bien travaillé fust de pierre blanche, il se fit donner une eschelle et, montant quelques degrés, il rascla avec un cousteau si ce n'estoit du plastre. Il fit faire une chapelle dans son hôtel à Paris, soubs la mesme figure qu'il fit embellir[1] ». Simon Vouet fut chargé des peintures qu'il commença en 1632[2].

La chapelle est une des curiosités du palais; elle renferme des trésors d'une magnificence royale. Les objets du culte servant au cardinal dans les grandes cérémonies, la croix, les deux chandeliers, le calice et sa patène, les burettes, le ciboire et le goupillon, une statuette de la Vierge et un reliquaire de saint Louis sont en or massif, garni de deux cent vingt-quatre rubis et de neuf mille diamants[3]. Le luxe des pierreries dans la parure des femmes et dans l'orfèvrerie caractérise les produits de nos ateliers à cette époque; c'est la mode du jour, mode un peu voyante et tapageuse qui nous arrive d'Espagne avec la fille de Philippe III, fort éprise, comme on sait, de tout ce qui lui rappelait son pays. Est-ce Richelieu qui lui donna le ravissant coffret à feuillages d'or repoussé et ciselé qui fait partie de la galerie d'Apollon? Une ancienne tradition attribue au Cardinal ce précieux cadeau[4], elle n'a rien d'invraisemblable. Comme tous les amateurs de son temps, Richelieu avait le goût des bijoux, des pierres et des matières précieuses montés en or ou en émail, de la vaisselle de luxe et de l'orfèvrerie[5]. Je ne saurais dire s'il fit travailler les deux Lesgaré, Laurent et Gédéon, les plus habiles joailliers de leur temps, et René de la Haye, l'orfèvre attitré des princes et des financiers, mais Claude Ballin fut un de ses fournisseurs; dans sa jeunesse, — il avait alors dix-neuf ans, — le grand artiste vendit au Cardinal quatre bassins de soixante marcs chacun, représentant les quatre âges du monde ; dans la suite, ces bassins furent dorés et Ballin composa quatre grands

1. Manuscrit déjà cité, communiqué par M. Belizaire Tailhades.

2. Félib., II.

3. Cette merveilleuse pièce de joaillerie était encore au Garde-meuble à la fin du XVIII[e] siècle. Hébert, *Dictionnaire pittoresque*, 1776, p. 196.

4. D'autres attribuent le cadeau à Mazarin. Voir le travail de M. Paul Mantz indiqué ci-après.

5. Dans sa jeunesse, en 1609, il écrit à son amie M[me] de Bourges de lui acheter de l'argenterie : « Je suis gueux, comme vous savez, de façon que je ne puis faire fort l'opulent, mais toutesfois lorsque j'aurai plats d'argent, ma noblesse sera fort relevée. » *Correspondance de Richelieu*, 1853, lettre XXI.

vases « à l'antiquité » pour les accompagner[1]. En 1641, lors de la première représentation de *Mirame* sur le théâtre du Palais-Cardinal, les officiers qui présentèrent la collation à la Reine « portoient vingt bassins de vases doréz, chargez de citrons doux et de confitures[2]. » Si les pièces d'orfèvrerie et les joyaux inventoriés au Palais-Cardinal ne sont pas aussi nombreux qu'au Palais-Mazarin, par exemple[3], quelques-uns sont d'une extrême richesse; nous venons de citer la fameuse chapelle d'or et de pierreries; le Cardinal possède une autre chapelle et un cabinet de cristal de roche, garnis de saphirs, de turquoises et de perles, présents de la princesse de Piémont[4], un buffet d'argent vermeil, un autre buffet d'argent ciselé pesant trois mille marcs et une trentaine de vases de cristal de roche.

On sait que Richelieu donna au roi le buffet d'argent ciselé, la chapelle d'or et un grand diamant taillé en cœur, estimé 300,000 livres. Cette pierre figure dans le testament sous le nom de « diamant acheté de Lopez. » Alphonse ou Ildephonse Lopez était un juif espagnol venu en France du temps de Henri IV; il fit une grande fortune dans la taille et le commerce de diamants. Très fin, très souple et très connaisseur en objets d'art, — il avait même une collection de peintures[5], — Lopez devint l'homme à tout faire de Richelieu, qui lui achetait des pierres, des tableaux et lui confiait à l'occasion des missions diplomatiques. C'était un des familiers du palais; le cardinal l'appelait *le seigneur Hebræo*[6] et s'amusait volontiers à ses dépens. Parfois même la plaisanterie allait un

1. Paul Mantz, l'*Orfèvrerie francaise*, *Gazette des Beaux-Arts*, X, 238. Claude Ballin était né en 1615.

2. Mémoires de Marolles.

3. Une grande quantité de ces objets avait été donnée à la duchesse d'Aiguillon et figure dans la collection du Petit-Luxembourg; nous y reviendrons.

4. Légué à la duchesse d'Aiguillon.

5. Une estampe d'après Rubens est dédiée à « Alphonse Lopez, fameux curieux. » Il possédait, entre autres, une *Sainte Famille* de Palme le Vieux, et les célèbres tapisseries, les *Actes des Apôtres*, achetées depuis par Mazarin. Richelieu le chargea d'une mission diplomatique en Hollande et au retour le fit conseiller d'État. « En Hollande, dit Tallemant des Réaux, il achepta mille curiositez des Indes, et ici il fit chez lui comme un inventaire (une vente publique); on crioit avec un sergent. C'estoit un abrégé de la foire Saint-Germain. » Lopez mourut en 1649; voici son épitaphe dans l'église de Saint-Eustache :

Natus Iber, vixit Gallus, legemque secutus
Auspice nunc Christo, spiritus astra tenet.

Il était âgé de soixante-sept ans. La *Correspondance de Richelieu*, 1853, donne quelques lettres de Richelieu à Lopez, au sujet de sa mission en Hollande.

6. Lettre de Richelieu à Mazarin, 3 décembre 1641.

peu loin. Un jour de fête à Rueil (en 1629)[1] « voulant se divertir, Richelieu fit venir à la campagne le célèbre joaillier Lopez, disant qu'il vouloit faire quelques présents à ses nièces. Le tailleur de diamants arriva donc avec toutes ses pierreries et le cardinal en choisit en effet plusieurs, Mais le soir, comme le bonhomme s'en retournoit à Paris par une nuit noire et dans le carrosse du chancelier, qui avoit bien voulu le reconduire avec toutes ses valeurs, la voiture fut arrêtée par une bande de faux voleurs qui déclarèrent n'en vouloir qu'à la cassette de Lopez. Il y alloit de tout son bien, aussi sa peur fut-elle si grande qu'il fallut changer de chemise au pont de Neuilly..... Le cardinal, en apprenant que le pauvre homme avoit failli mourir de peur, fut au regret de lui avoir fait jouer ce vilain tour et, pour se raccommoder avec lui, il le fit manger à sa table, ce qui n'étoit pas un mince honneur [2].

Terminons notre visite au Palais-Cardinal en résumant les indications fournies par l'inventaire [3]. Le chiffre total des tableaux s'élève à trois cents environ de différents maîtres, parmi lesquels figurent Raphaël, Jules Romain, le Titien, Léonard de Vinci, le Solario, Luini, Jean Bellin, Nicolo dell' Abbate, le Corrège, l'Albane. L'École française est représentée par le Poussin et Claude Lorrain ; l'école flamande par Rubens, Champaigne et Porbus le jeune. Le reste se compose de Bolonais et de Lombards très en faveur au XVIIe siècle.

La collection des sculptures compte environ cinquante statues, cent têtes ou bustes, la plupart antiques ou d'après l'antique, et beaucoup de petits bronzes modernes [4]. Dans une galerie se trouve une Diane antique entourée de trente bustes ; la série des grandes statues est placée dans une salle basse.

Les tapisseries à personnages, à histoires, à verdures, les tentures « à pots et à bouquets » sortent des fabriques de Paris, de Bruxelles, de Bruges et de Rouen. Les tapis viennent, pour la plupart, de la Perse et de la Turquie.

J'ai déjà parlé de l'orfèvrerie, des chapelles, des portraits, des livres ; l'inventaire énumère encore les ameublements de velours et de soie brochée d'or et d'argent, les cabinets de Flandres et d'Italie, les meubles

1. A l'occasion de la naissance, au Havre, de son petit-neveu Armand de Wignerod de Pontcourlay, le futur duc de Richelieu.

2. Tallemant des Réaux.

3. Je dois ce résumé sommaire de l'inventaire à l'obligeance de M. de Boislisle et de son collaborateur, M. Émile Molinier, du Louvre.

4. Baudelot de Dairval parle aussi d'une collection de médailles appartenant à Richelieu. *Utilité des voyages*, II, 683.

incrustés, les tables de porphyre et de mosaïque, les paravents de laque et les lits de la Chine, une véritable collection de sachets parfumés et plus de quatre cents pièces de porcelaine de la Chine[1].

En 1636, le Palais-Cardinal étant achevé, Richelieu le donna au roi avec les pièces d'orfèvrerie dont nous venons de parler, huit tentures de tapisseries et trois lits à choisir parmi les plus beaux meubles. Cette donation, acceptée par Louis XIII en 1639, fut confirmée par le testament du Cardinal[2].

La Cour occupa le palais pendant la régence d'Autriche, qui fit détruire et remanier plusieurs corps de logis, notamment l'appartement de la Reine. C'est alors que l'on transporta au palais de Fontainebleau, pour les remplaçer par des copies, la plupart des tableaux du *Grand Cabinet*[3]. En 1657, Henriette d'Angleterre logeait au Palais-Cardinal « avec tout son train, qui a fait un fort grand dégast en la dorure et au relief de toutes les chambres, et de cette fameuse galerie où les grands hommes de France et leurs belles actions sont représentés avec leurs devises et leurs hiéroglyphiques... Et ce dégast n'a pas beaucoup profité aux Anglois, car pour avoir cinq sols d'or, ils ont gasté des endroits qu'on ne sçauroit refaire pour quatre pistoles, et plus est, leur avarice et leur avidité les a poussés à un tel point que, ne se contentants de ce qu'ils enlevoient les dorures relevées en bosse, ils ont cassé les vitres pour avoir le plomb[4]. » En 1692, Louis XIV entreprit de nouvelles modifications au palais avant de le donner à son neveu Philippe d'Orléans, qui le baptisa de son nom définitif, le *Palais-Royal*.

Rueil est la retraite favorite de Richelieu, le pied-à-terre de l'homme d'État qui veut fuir le tapage et les importuns, sans s'éloigner du monde et des affaires. L'acquisition date de 1633 : Richelieu acheta pour

1. Les collections du Palais-Cardinal doivent faire l'objet d'une publication considérable que M. de Boislisle prépare depuis de longues années et qui aura sa place dans la collection historique de la ville de Paris. M. de Boislisle a lu récemment à la Société des antiquaires un mémoire sur les sculptures du Palais-Cardinal.

2. « Je déclare que, par contrat du 6 juin 1636, devant Guerreau et Pasque, j'ai donné à la couronne mon grand hôtel que j'ai bâti sous le nom du Palais-Cardinal, ma chapelle d'or enrichie de diamans, mon grand buffet d'argent ciselé, et un grand diamant que j'ai acheté de Lopes...

..... Je supplie très humblement Sa Majesté d'avoir pour agréables huit tentures de tapisserie et trois lits que je prie Madame la duchesse d'Aiguillon, ma nièce, et M. de Noyers de choisir entre mes meubles pour servir à une partie des ameublements des principaux appartemens dudit Palais-Cardinal » (*Testament de Richelieu*, original conservé dans les archives de M. le comte P. de Chabrillan).

3. Sauval, II, 169.

4. *Journal d'un voyage à Paris en* 1657-58. Paris, 1862.

147,000 livres « les chasteau et maison seigneuriale du val de Rueil en Parisis » et y dépensa tout d'abord 772,000 livres[1]. On vantait l'abondance et la variété des eaux, l'élégante disposition et l'étendue des jardins, les belles peintures de Vouet et l'arc de triomphe de Constantin, peint par Le Maire sur une muraille « tel qu'il est à Rome, avec tant de vérité qu'on a vu des hirondelles et d'autres oiseaux, croyant passer au travers, se tuer contre la muraille[2]. » A Rueil, le cardinal travaille chaque jour avec ses ministres, étendu sur un lit, dans son cabinet, « vaste pièce aux murailles ornées d'armes d'un grand prix, close et mystérieuse, dans laquelle il y a toujours du feu ; une table carrée, couverte de livres, de papiers, de cartes, de plans, occupe le milieu de cet appartement, devant la cheminée duquel le cardinal se tient debout, dès que sa santé le lui permet[3]. »

Mais ni la maison de Rueil ni le Palais-Cardinal lui-même, avec tous ses trésors, ne suffisaient aux vastes desseins de Richelieu. Sans cesse agrandi, bouleversé, remanié, le Palais-Cardinal présentait une vaste agglomération de cours et de bâtiments juxtaposés, des galeries ajustées tant bien que mal, des collections éparpillées sans vues d'ensemble, sans cette unité d'efforts qui seule fait les grandes œuvres ; tout le savoir de Le Mercier n'avait pu dissimuler l'insuffisance des premiers plans[4]. Richelieu se rappelait ces nobles résidences italiennes qu'il avait visitées dans sa jeunesse ; comment comparer son logis bas, irrégulier, à ces palais majestueux, à ces galeries bien ordonnées, à ces jardins superbes peuplés de statues, de vases et de fontaines ? Il fallait à tout prix créer une œuvre de toutes pièces et surpasser les plus beaux palais de l'Italie ; on se mit à l'œuvre.

Le château des du Plessis, à Richelieu en Poitou[5], était « un petit castel bien bâti, dans un lieu plaisant, avec une jolie chapelle gothique et de grands corps de servitudes, au milieu de cours et de jardins entourés de murailles et de fossés remplis d'eau courante[6] ». Le Mercier reçut l'ordre de renverser l'ancien château de la famille et de le reconstruire sur un plan grandiose ; Simon Vouet et Champaigne étaient chargés de

1. Jal, *Dict.*

2. Evelyn, p. 238. — Florent le Comte, III, 25. — Voir les vues d'Israël Silvestre et de Perelle.

3. Comte de Bonneau, *la Duchesse d'Aiguillon*, p. 205.

4. Sauval, II, 172, fait une comparaison entre le Palais-Mazarin et le Palais-Cardinal, qu'il appelle l'*ébauche* du premier.

5. Arrondissement de Chinon (Indre-et-Loire).

6. Dom Mazet, bibliothèque de Poitiers.

la décoration intérieure[1]. Un mémoire manuscrit de la main du cardinal[2] nous le montre, à la date du 10 juin 1632, donnant les instructions les plus minutieuses sur les dimensions des pièces, les hauteurs des lambris, les couleurs et le sujet des peintures, l'emplacement des « relais (tablettes prises dans l'épaisseur des murs), bien faits pour mettre des raretés ». Il profite de l'occasion pour presser la construction de la ville de Richelieu, car ce n'est pas seulement un château qu'il entend bâtir, mais une ville tout entière, avec ses rues tirées au cordeau, ses hôtels symétriques, son collège royal, une académie destinée à l'éducation de la noblesse[3], un marché, un tribunal : « Il faut aussy, s'il vous plaist, faire bastir l'auditoire, parce que je désire que le plus tost qu'on pourra on face la justice dans la ville et non dans Bray, parce que cela attirera les bastisseurs[4]. » En même temps, il expédie ses agents en Italie pour en ramener les plus belles antiques qu'ils pourront acquérir ; à la date du 2 mars 1633, le gouvernement pontifical autorise le Cardinal à « emporter de Rome soixante statues en pied, grandes, moyennes ou petites, deux têtes sans buste, soixante bustes, cinq vases dont quatre en porphyre moderne et en marbre blanc[5]. » C'est un acompte.

Jean Marot a gravé en vingt-huit feuilles les plans et les élévations du château[6], tel qu'il était vers 1660; une des planches indique l'emplacement exact des statues et des bustes. En outre, on connaît deux descriptions imprimées du château : l'une en vers, par le poète Jean Desmarets de Saint-Sorlin, porte le titre de : *Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes,* Paris, 1653[7]; l'autre, en vers et en prose, est

1. Jacques Stella fit aussi « une quantité de tableaux pour le château. » Felib., II, 656. Voir aussi le *Mémoire du cardinal à M. de Bordeaux, Rev. univ.* II, 120.

2. Note précédente.

3. La *Correspondance de Richelieu,* 1853, contient un projet de règlement de cette académie.

4. Les gens de cour et de finance sur lesquels Richelieu comptait se faisaient tirer l'oreille pour bâtir dans un pays pauvre, peu fertile, loin de toute communication. Par le fait Richelieu ne fut jamais bien peuplé; La Fontaine écrit à sa femme (1633), parlant des bâtiments :

> La plupart sont inhabités,
> Je ne vois personne en la rue,
> Il m'en déplut; j'aime aux cités
> Un peu de bruit et de cohue.....

5. *Archives de l'art français,* 1880-81, p. 67.

6. Sous le titre du *Magnifique château de Richelieu ;* il y a d'autres vues par Israël Silvestre, Perelle, etc.

7. Desmarets, dans les *Visionnaires*, met dans la bouche de Phalante, un des personnages de la pièce (acte III, scène v), une description exacte du château de Richelieu.



P. Baudry del. — Héliog. Dujardin

ETUDE POUR LE TABLEAU DE LA VERITE

Salon de 1882

Gazette des Beaux Arts — Imp. Eud.

l'œuvre d'un certain Vignier qui avait la charge des jardins[1], et qui, j'aime à le croire, s'entendait mieux à cultiver les fleurs que la poésie ; en voici le titre : *le Chasteau de Richelieu ou l'Histoire des dieux et des héros de l'antiquité, avec réflexions morales,* par M. Vignier, à Saumur, 1676. Une seconde édition est datée de 1681 et une troisième de 1684. Le livre de Vignier, très précis d'ailleurs et fort intéressant malgré ses étonnantes poésies, était le guide indispensable des étrangers au château ; ce qui explique le nombre de ses éditions. Enfin les archives du Louvre possèdent un état général des statues existant au château en l'an IX[2]. Ces documents, joints à l'inventaire des meubles dont nous avons déjà parlé, permettent de reconstituer autant que possible la physionomie du château.

La rue principale de la ville, composée de vingt-huit hôtels bâtis sur le même plan, conduit à la première entrée du château disposée en demi-lune. Traversant une suite de cours, de basses-cours et d'anti-cours d'une vaste étendue et bordées de constructions destinées aux remises, aux écuries, au manège, on arrive à la porte principale, ornée de la statue de *Louis XIII* en marbre, de figures antiques, de pyramides et de colonnes rostrales, et couronnée par une *Renommée* en bronze de Berthelot. La cour intérieure, d'une grandeur extraordinaire, 70 mètres de long sur 60 de large, est bâtie sur trois côtés et flanquée de quatre pavillons ; le quatrième côté, au milieu duquel se trouve le portail d'entrée, se compose d'une terrasse élevée sur des arcades, « le tout de la plus superbe manière qu'on puisse imaginer. Ce qui donne surtout une très grande beauté à la cour de cette maison, dit Mlle de Montpensier, ce sont des figures de marbre[3] et toutes sortes de vases et de pièces de représentations les plus curieuses et les plus enrichies de l'Europe, qui sont autour dans des niches faites exprès dans les murailles ». A ce propos, Vignier croit devoir nous régaler d'un peu de poésie :

Ah ! c'est icy le Panthéon
Avec toute la cour romaine ;
Mais, pour en faire le crayon,
Il me faudroit avoir la veine
Et la douceur d'Anacréon.

On ne voit pas bien ce qu'Anacréon pourrait nous apprendre sur la cour

1. Il s'appelle lui-même le *Floriste,* p. 162.

2. État dressé par Visconti et Dufourny ; voir aussi la relation du voyage de Dufourny à Richelieu, Bibl. nat., f. fr. Ms 13564. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces deux manuscrits.

3. Mademoiselle de Montpensier ajoute *de bronze,* ce qui est une erreur. Elle fait

romaine, mais Vignier ne s'inquiète pas de si peu. La décoration de la cour consiste en trente-huit statues antiques, placées dans des niches entre les fenêtres du premier étage; trente-huit bustes leur correspondent au rez-de-chaussée. Parmi ces figures, quelques-unes sont fort belles; une *Vénus* de marbre, découverte à Pouzzoles, passait même aux yeux du Bernin, qui l'avait vue en Italie, pour supérieure à la Vénus de Médicis[1]. Au-dessus de l'entrée, de chaque côté du balcon, sont placés les *Deux captifs* de Michel-Ange. Ces deux admirables statues, destinées dans l'origine au tombeau de Jules II, données par le maître lui-même à Robert Strozzi, par celui-ci à François Ier, et par ce prince au connétable Anne de Montmorency, décoraient, au château d'Écouen, une des façades de la cour[2]; c'est ainsi qu'elles sont indiquées dans l'œuvre de Ducerceau. Sauval nous apprend[3] que « le duc de Montmorency les donna en mourant au cardinal de Richelieu », qui les fit transporter à son château et installer à la place d'honneur.

Entrons maintenant par la porte principale, précisément au-dessous des Captifs. L'escalier à double révolution, orné de statues antiques, de bustes et de médaillons, conduit à main droite dans l'*Appartement du Roi*, qui occupe le grand pavillon d'angle : plafonds de l'*Histoire d'Achille* par Prévost[4]; tapisseries de Bruxelles de la *Guerre de Troie*; meubles dorés couverts de velours violet brodé d'or et de satin gris brodé d'argent. — Dans une *Chapelle* attenante, l'*Adoration des Rois*, la *Naissance de Notre-Seigneur* et la *Fuite en Égypte*, triptyque d'Albert Durer; sur l'autel, un *saint Sébastien* d'albâtre « qui est admirablement

allusion aux esclaves de Michel-Ange, qu'elle a mal regardés ou dont elle a perdu le souvenir, car elle écrit quelques lignes plus loin : « Il y a, au haut des degrés, un balcon qui donne sur la cour où sont deux esclaves de bronze, chef-d'œuvre de Michel-Ange.

1. « J'ai dit au Cavalier que nous avons en France une figure, laquelle est à Richelieu, qui est d'une beauté admirable; que c'est une Vénus dont le torse est antique. Il m'a réparti aussitôt qu'il l'avait vue avant qu'elle vînt en France, qu'on l'avait trouvée de ce temps-ci à Puzzolo; qu'elle était plus belle que la Vénus de Médicis et que tels chefs-d'œuvre de l'art devraient demeurer à Rome, sans permettre qu'ils en sortissent. » *Journal du Bernin*, par Chantelou, *Gazette,* XXIII, 2e pér., p. 271.

2. « Che furono da lui (Michel-Ange) donati detti prigioni al S. Ruberto Strozzi, per trovarsi Michel Agnolo amalato in casa sua; che furono mandati poi a donare al Rè Francesco, et quali sono hoggi a Cevan (Ecouen) in Francia » Vasari, *Vie de Michel-Ange.*

3. II, 142.

4. Vignier dit : « feu monsieur Prévost » ; je pense qu'il s'agit de Nicolas Prévost, peintre ordinaire du roi, qui figure sur les registres des bâtiments pour neuf cents livres, « pour trois quartiers de ses gages ». *Dict.* de Jal.

beau ». — Au *Cabinet du Roi*, trois *Bacchanales* du Poussin[1]; *Minerve chassant les Vices* et le *Parnasse*, par Andréa Mantegna; la *Cour d'Isabelle d'Este* et une *Scène mythologique*, par Lorenzo Costa; le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, par le Pérugin. Ces cinq derniers tableaux faisaient partie de la collection de la marquise Isabelle d'Este-Gonzague et figurent dans le catalogue de son cabinet fait au XVIe siècle[2]. Enlevés du palais de Mantoue, lors du sac de la ville en 1630, ils furent transportés à Richelieu et agrandis pour remplir les panneaux du cabinet du Roi[3]. Au plafond, l'*Apothéose d'Hercule*; sur la cheminée, la *Libéralité de Titus*, par Stella.

Appartement de la Reine, à la suite dans l'aile droite et en retour : décoration d'or bruni sur fond d'azur parsemé de fleurs de lis; au plafond et sur la cheminée, l'*Histoire de Minerve*. Les meubles sont à fond d'or. Les panneaux du lambris représentent les *Femmes illustres*, au nombre de dix; au-dessus, les *Quatre éléments* en quatre tableaux, figures peintes par Deruet et paysages par Claude Lorrain.

Garde-robe de la Reine, appartement des dames d'honneur, chambre dite de Moïse; toutes ces pièces sont décorées de peintures et d'ornements d'une grande richesse. La chambre de Moïse termine l'aile droite et aboutit à la terrasse.

Reprenant le grand escalier, on trouve du côté gauche une première *galerie*, la seule partie de l'ancien château que l'on ait conservée; les panneaux sont ornés de quarante-trois cartouches contenant des devises. Les peintures représentent *Moïse recevant les tables de la loi*, *Salomon et ses femmes*, le *Reniement de saint Pierre*, l'*Hérésie*, par le Titien, les portraits de *Gustave-Adolphe* et de *la reine d'Angleterre*, ce dernier par Van Dyck.

L'*appartement du Cardinal* occupe le pavillon d'angle à gauche, et fait pendant à l'appartement du Roi. Dans l'antichambre, un dais magnifique de velours vert avec découpures d'étoffes d'or; le *Ravissement des Sabines*, par le Bassan; *David et Goliath*; un *Combat de lions et de cavaliers*, les personnages de Rubens, les animaux de Sneyders et le paysage de Fouquières; *Judith*, par le Caravage; *Hercule vainqueur de l'Hydre*, par le Josépin et dix-sept portraits de famille. — Dans une petite *chapelle*, *saint Jérôme* en mosaïque et plusieurs copies d'après Raphaël et le Titien.

1. Dans son journal du Bernin (*Gazette*, XVI, 2e pér., 176), Chantelou dit qu'il montra au Cavalier quelques copies du Poussin dont les originaux sont à Richelieu.

2. Imprimé dans le *Cabinet de l'Amateur* de M. Eug. Piot, vol. IV, 380.

3. Inventaire de Visconti et Dufourny, *Arch. du Louvre*.

Chambre du Cardinal : plafond chargé de sculptures et d'ornements peints, le tout d'or bruni et d'or mat entremêlé d'azur ; sur les murs, des tapisseries de Flandres à grands personnages aux armes du Cardinal. Lit à panaches et à impériale, de velours cramoisi, brodé d'or à franges d'or, rideaux pareils doublés de moire d'or, sièges de velours avec cartouches à fonds d'or, brodés de bouquets rouges. Sur la cheminée, le portrait de Richelieu par Philippe de Champaigne. « Il y a dans la même chambre, dit Vignier[1], un tableau d'un *saint François* qui se voit au travers d'un rideau, peint par Fratre Bastian del Piombo, sur le dessein de Michel-Ange. Ce tableau fut donné à Son Éminence par M. de Montmorency. »

Au sujet de ce tableau les versions sont différentes. L'auteur de l'Histoire véritable[2], d'accord avec Vignier, dit qu'il s'agit d'un *saint François*; mais Simon du Cros, dans ses *Mémoires*[3], assure que c'était un *saint Sébastien* mourant, « tableau de grand prix ». Telle est aussi la version de l'*Histoire de Henri II, dernier duc de Montmorency*[4]. Enfin Saint-Simon raconte[5] que le duc « allant à l'échafaud avec le courage et la piété qui l'ont tant fait admirer, fit deux présens bien différents de deux tableaux du même maître (le Carrache) et uniques de lui en France, un *saint Sébastien* percé de flèches, au cardinal de Richelieu ; et une Vertumne et Pomone à mon père ». Nous sommes donc en présence d'un *saint François* par Sébastien del Piombo, ou d'un *saint Sébastien* par le Carrache. A-t-on fait confusion entre le nom du saint et le nom du peintre ? Le Louvre possède un *saint Sébastien* percé de flèches par Annibal Carrache[6], qui paraît être celui de Montmorency et de Richelieu ; toutefois ne rejetons pas trop vite l'opinion de Vignier, il est précis, minutieux et bien placé pour voir et se renseigner.

Quels que soient d'ailleurs le maître et le sujet du tableau, la peinture était excellente, à en juger par la place qu'elle occupait dans la chambre même du Cardinal et le soin que l'on prenait de la protéger par un rideau. Par quel motif Montmorency, au moment de monter à l'échafaud, fit-il présent à son plus implacable ennemi, à celui-là même qui lui faisait trancher la tête, de deux merveilles comme le tableau et les *Captifs ?* Es-

1. Page 95.

2. *Histoire véritable de tout ce qui s'est fait et passé dans la ville de Toulouse en la mort de monsieur de Montmorency*, p. 19. Voir à ce sujet, dans la *Revue universelle* (VIII, 43), une notice curieuse de M. de Montaiglon auquel j'emprunte la plupart de ces citations.

3. In-4°, p. 289.

4. Paris, 1699, p. 475.

5. Éd. 1829, I, 59.

6. Louvre, *Nouv. Cat.*, 130.

pérait-il par ce moyen obtenir sa grâce ? Voulait-il plutôt témoigner son repentir ? Servien, écrivant à son frère, lui dit que « le duc donna un tableau à Mgr le cardinal en luy envoyant des excuses de l'incivilité qu'il avoit commise, lorsqu'il le luy avoit refusé, une fois qu'il avoit témoigné le souhester[1]. »

A ce propos, M. de Montaiglon signale un troisième cadeau de Montmorency au Cardinal : la bibliothèque de l'Arsenal possède un volume[2] où se trouvent des « Vers sur une statue de Didon faite en marbre par Cochet et donnée à Mgr le cardinal de Richelieu. » A la suite on lit : *Pro marmorea et insigni statua Didonis ensem manu tenentis à nobiliss. Duce Monmorencio, illustriss. et omnium celeberrimo cardinali Richelio, rerumque Galliarum sapientiss. moderatori dono data.* Christophe Cochet, élève de Pierre Biart le père, est peu connu. J'ignore si la Didon fut donnée en même temps que les *Captifs* et le tableau ; elle ne figure pas au château de Richelieu.

Il est temps de rentrer à l'appartement du Cardinal pour visiter en passant le *Cabinet* qui fait suite à la chambre. Des sirènes supportent un plafond chargé de cartouches avec « entrelacs d'ancres, de grapins, de cordages et d'autres instrumens servans aux navires, le tout d'une sculpture et d'une dorure extrêmement délicate[3]. »

Au sortir du cabinet se trouve la *Galerie*, immense salle longue de 70 mètres environ sur 10, éclairée par 22 croisées et haute de 7m,50 ; elle occupe toute la longueur de l'aile gauche. La décoration murale se compose de 20 tableaux, 10 par côté, représentant les conquêtes de Louis XIII sous le ministère de Richelieu, auxquels correspondent, dans le plafond, des « histoires grecques et romaines qui toutes ont du rapport et de la conformité avec celles qui sont peintes en dessous. » Ces histoires sont séparées par des ovales contenant les travaux d'Ulysse. Devant chaque tableau, un buste de marbre antique ; aux deux extrémités de la galerie, les portraits à cheval de Louis XIII et du Cardinal. « Toute la sculpture, tant du plat-fonds que du lambris, est dorée d'or bruni, mêlé de blanc poly, ce qui donne un brillant incomparable à cette galerie. »

La galerie se termine par un superbe *Salon* blanc et or, pavé de marbre, dont la coupole porte sur des colonnes de marbre disposées en manière d'arcs de triomphe ; à l'entour, six statues antiques des plus belles et des mieux conservées : *Auguste*, *Tibère*, *Livie*, *Mammée*, *Germanicus*,

1. Jal, *Dict.*

2. *Rev. univ.*, VIII, 39.

3. Vignier, p. 95. Ce sont les attributs du grand-maitre du commerce et de la navigation de France.

Alexandre Sévère, avec autant de bustes excellents de marbre blanc et d'albâtre oriental. Peintures de la main du Cangiage (Lucas Cambiaso) ; dans la coupole, les *Quatre docteurs* et les *Quatre évangélistes*, par Fréminet.

[illegible] salon, placé dans le pavillon d'angle, à gauche, aboutit à la terrasse en [illegible]ur d'équerre. A l'étage inférieur se trouve la *grande Chapelle*, où l'on remar[illegible]ue une *Assomption de la Vierge* par Rubens, un *Saint Sébastien* « qui est d'une grande réputation [1] » et une *Vierge* du Gaudenzio. Enfin la *Salle où l'on mange* règne sous la grande galerie et contient les portraits de tous les rois de France. Encore une nouvelle série de portraits historiques ! Évidemment, c'est un goût décidé chez le Cardinal.

Dans cette rapide promenade à travers le château nous avons omis bien des particularités intéressantes : les meubles d'une richesse sans pareille et qui varient, dans chaque pièce, suivant la saison ; les serrures et les crémones de cuivre doré ou de fer argenté, délicatement ciselées à jour aux armes et au chiffre du cardinal ; le fanal du grand escalier, surmonté d'une couronne fleurdelisée, le tout de cuivre doré au feu, avec les glaces de Venise « d'un travail fort exquis ; » la table de mosaïque à compartiments de cornalines, d'agathes, de jaspe et de lapis qui inspire à Vignier un enthousiasme poétique :

Assemblage pompeux des plus rares joyaux.....
Chef-d'œuvre industrieux, merveille sans seconde,
Table, qui n'eut jamais de prix
Tu passes dans tous les esprits
Pour la mieux couverte du monde [2].

Il faudrait encore citer un grand nombre de tableaux sans nom d'auteur, des bustes, des urnes et des tables de porphyre, une foule de statues disséminées soit dans les appartements, soit dans les parterres ; « il y a, dit Jean Marot, 100 figures presque toutes antiques à la réserve de 12 ou 15, et 106 bustes antiques à la réserve d'aucuns ; » Marot ne parle que des sculptures qui sont dans le château.

1. La *Biographie nouvelle* dit que Richelieu offrit le prix énorme de 40,000 écus pour un Sébastien del Piombo ; est-ce celui de la grande chapelle ?

2. Gravée dans le *Magasin pittoresque*, IX, 34. Suivant Thibaudeau (*Rapport sur l'état actuel du château de Richelieu*, du 30 sept. 1835, page 2), les pierres qui formaient la châsse de Saint-Denis, à Saint-Denis, auraient été enlevées par le cardinal de Richelieu pour former sa fameuse table d'agathe, et remplacées par des pierres fausses. (De Chergé, *Société des antiquaires de l'Ouest*, vol. II, 1836). Cette fable ridicule n'a pas besoin d'être discutée. La table de Richelieu est au Louvre ; c'est un ouvrage de mosaïque fait à Florence.

Tel était cet ensemble incomparable, le musée de la sculpture antique au XVIIe siècle, logé dans la plus belle maison de France. Le « magnifique château de Richelieu », comme on l'avait baptisé, passait pour une des curiosités du royaume ; on venait le voir de tous les pays et trois éditions du guide Vignier suffisaient à peine à la curiosité des visiteurs. C[illegible] singulière, que l'on croirait à peine si Desmarets, un des familiers du [illegible] dinal, ne l'affirmait d'une façon positive : ce palais fameux, si vanté, si décrit, si chanté, si visité, un homme ne l'a point vu et cet homme c'est Richelieu lui-même qui, sans cesse retenu par les affaires de l'État et les soins d'une santé languissante,

> Fit bastir la merveille et ne la vit jamais [1].

Dans un prochain article, nous essayerons de dire ce que sont devenus les principaux objets de cette collection fameuse.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

1. Desmarets de Saint-Sorlin, *Promenades à Richelieu,* p. 53.



L'ART EN PORTUGAL

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



SUIVENT les deux salles I et J, où nous attirent surtout quelques beaux spécimens de sculpture italienne. Des vitrines dressées contre les murs, un peu à contre-jour, contiennent des harnais superbes de la Casa real, qui peuvent aller de pair avec cette extraordinaire collection de carrosses sculptés dont aucun pays du monde n'offre d'aussi curieux spécimens. Les Indes elles-mêmes, et les délires d'ornementation des artistes de l'extrême Orient, dans les sculptures en bois des bonzeries et des temples, n'approchent point de ces étonnants véhicules, dont l'avant fait penser aux proues des galères du XVII[e] siècle. Plus de soixante de ces voitures décorent les remises du petit palais de Belem ; aussi donnons-nous ici une reproduction de celle du roi Jean V.

Une *sedia gestatoria* (cadeira gestatoria) au triple écusson des Saldanhas et des Gamas, surmontée de la tiare, représente les privilèges payés si cher à la cour pontificale par Jean V, poussé dans cette voie par les orgueilleux prélats qui voulaient jouir des privilèges du Vatican. Tout à côté, un paravent gaufré, en papier, singulier échantillon de l'art des colonies portugaises, montre la série des souverains du pays, depuis don Henrique jusqu'à don Pedro, avec les luttes soutenues dans les régions d'outre-mer. Il y a une parenté étroite entre ce spécimen d'art indo-portugais et les porcelaines chinoises faites sur commande par les Européens ; on suppose que ce paravent a appartenu à Pedro Jacques de Magalhaës, un des chefs

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 2[e] période, p. 445 et 555.

de la guerre de l'Indépendance. Un beau lit d'apparat portugais, ou plutôt une de ces chaises longues sur lesquelles on jetait des coussins, occupe un angle de la pièce. Voici aussi trois médaillons de della Robbia : l'un d'eux reproduit la médaille connue de Gonzague, l'autre appartient à la famille de ceux qui ornent le *patio* de l'Académie des beaux-arts de Florence et provient de *Madre de Dios*. La salle suivante est petite, mais elle est riche aussi en beaux exemples de sculpture. Deux admirables pierres lithographiques, sujets religieux de grande allure, l'une allemande, l'autre italienne du XVIe siècle, achetée par ce même marquis de Marialva auquel on doit les deux bas-reliefs grecs, un sujet religieux bourguignon, un saint des saints de la boutique d'Andrea della Robbia dont la console se trouve séparée et figure au rez-de-chaussée du palais, enfin des œuvres de Talha et quelques faïences et *azulejos* avec des statues de *Barro*, forment en tout cent trente-deux numéros fournis par l'Académie des beaux-arts de Lisbonne, le vicomte de Monserrate, M. Osborne de Sampaio, Ribeiro da Cunha et vingt-cinq autres amateurs du pays. Cette salle en retour est une des moins fournies, mais ce n'est pas une des moins intéressantes, surtout si on considère que la partie centrale est occupée par un superbe médaillon en carrare, de 80 centimètres de haut, qu'il faut sans doute donner à Simone Ferrucci, le Simone Donatello de Vasari. On a encastré le marbre, dont on a maladroitement lavé la patine, dans un cadre à feuillage de l'école de della Robbia; il ornait autrefois la façade d'un édifice religieux.

Les salles dont les fenêtres donnent sur la baie du Tage sont désignées par les lettres K, L, M, N, O; les deux premières exposent confusément les objets les plus hétérogènes et, encore qu'elles ne laissent point d'avoir leur intérêt, nous n'y trouvons aucune de ces pièces hors ligne qui arrêtent un étranger et font époque dans l'histoire de la curiosité. La première de ces salles ne comporte pas moins de trois cent soixante-trois numéros qui se subdivisent à l'infini, en raison de la petitesse de certains objets. Ce sont surtout des faïences de toute provenance, des statuettes d'ivoire d'une époque trop avancée pour que nous y insistions, de la céramique qui a son prix, sans offrir toutefois rien de monumental ni de vraiment exceptionnel; des verres de Murano, dont quelques-uns du XVe siècle, des armes et fragments d'armures, des chanfreins, arquebuses, bombardes, couleuvrines, des épées, des hallebardes, des cabassets, des morions isolés, des espingardes, des fauchards de diverses époques. La plupart de ces pièces sont fournies par l'Académie royale des beaux-arts de Lisbonne et par les amateurs portugais. Un orgue de 1591 signé *Arcasyus Geyer, hoc opus fecit* et quelques ivoires qui donnent une idée assez juste de la sculpture religieuse indo-portugaise, avec des bois de Carvalho

et nombre de statuettes peintes déjà maniérées, dont regorgent aussi nos collections : tels sont les objets qui sont là le plus en évidence, avec un de ces lits monumentaux dont on trouve encore de beaux exemples dans les palais portugais, et de trop rares spécimens de beaux meubles, massifs mais bien campés. On aurait cru l'industrie du meuble mieux représentée à Lisbonne, car les ouvriers portugais se sont fait une grande réputation dans ce genre ; il est à peine besoin de parler des chaises et fauteuils à dossiers de cuir bouilli, de cuir ciselé et de cuir frappé (car les trois procédés sont employés tour à tour) ; chaque maison portugaise où les meubles du temps sont conservés en offre d'admirables exemples.

La salle L est la plus confuse, elle contient même nombre d'objets modernes bizarrement accouplés, à côté desquels une œuvre admirable vient tout d'un coup faire un violent contraste. Le *clou* de cette pièce, comme on dit aujourd'hui, c'est la série des émaux de Limoges des ducs de Palmella, une vingtaine de pièces provenant toutes de la même origine, dûment signées de Pierre Reymond, de Jehan Naudin, de Jean Courtoys et de Nouailher. Cela n'a rien à voir avec le but de l'Exposition, mais nous prenons notre bien où nous le trouvons, et à deux pas de là, dans la salle M, nous rencontrons aussi un magnifique triptyque en émail de Limoges, qui rappelle beaucoup celui de Grenade, mais qui le surpasse par la grandeur de la forme et la beauté de l'émail. Si l'on en croit une légende, ce monument aurait été pris à la bataille de Pavie, dans la tente même de François I[er]. On a pris bien des choses à Pavie, mais certainement pas cet émail, qui a la même provenance que celui du musée provincial de Grenade, autrefois en la possession de Gonzalve de Cordoue. Il est à remarquer que les objets de provenance historique sont restés très fidèlement entre les mains de Charles-Quint et de ses descendants ; les inventaires primitifs et les catalogues de l'Armeria de Madrid existent encore ; ce sont de grands volumes manuscrits illustrés de dessins coloriés, à l'aide desquels, malgré les vicissitudes du temps, on peut tout retrouver. Sous l'œil vigilant d'un amateur hors ligne, le comte Valencia de don Juan, qui s'est dévoué à la tâche de réorganiser l'Armeria, les pièces de la collection primitive, installées dès le temps de Philippe II, vont figurer dans le même local. Les inventaires faits à l'époque des mariages et des décès des princes et des princesses du sang sont aussi classés avec soin par M. Zarco del Valle, le bibliothécaire de Sa Majesté. Hier encore, le roi, sur la demande du savant bibliophile, achetait l'inventaire relié de Jeanne la Folle, où l'on n'a pas oublié un des objets qui composaient ses possessions personnelles, de quelque nature que ce fût. Le jour où le dépouillement sera fait en regard de l'indication, on aura pu confronter

les objets eux-mêmes, probablement épars çà et là, mais qui n'ont pas dû disparaître.

Le triptyque de l'Exposition de Lisbonne n'est en Portugal que depuis



CROIX LATINE, OR ET CABOCHONS DU XIIIe SIÈCLE.

(Collection du palais d'Adjuda.)

un siècle; il appartient à la bibliothèque de la ville d'Evora, qui eut le bonheur d'avoir un archevêque très lettré, don Manoel de Cœnaculo, d'abord évêque de Bega, puis prélat d'Evora et fondateur de la biblio-

thèque. Le Portugal d'ailleurs est relativement riche en émaux : le roi don Fernand possède les plus importants, ils sont pour la plupart de l'époque primitive. L'Exposition actuelle en offre d'assez nombreux qui sont au vicomte d'Aupias, l'amateur bien connu des Parisiens ; ils affectent tous ces colorations violacées dans les étoffes et cette imperfection de dessin qui révèlent l'école des émailleurs aragonais, si habiles dans la distribution de l'émail sur une pièce d'orfèvrerie, mais incapables de lutter avec la peinture à fresque comme cette belle école des Limosins dont la galerie d'Apollon du Louvre nous présente les extraordinaires spécimens.

Dans cette course rapide à travers des galeries d'objets d'art dont un seul pourrait nous offrir un long sujet d'études, nous arrivons aux salles capitales, celles de l'orfèvrerie religieuse.

Ici on a tenté une classification, et, sans lacune sensible, à part celle des temps où la nuit se répand sur l'Europe avec les invasions barbares, on peut suivre l'histoire du travail appliqué aux objets du culte. Quelques objets d'art profanes, isolés dans l'ensemble, font exception comme intérêt. On peut juger d'abord de la rareté des restes qui attestent la présence des Maures dans le Portugal, par les envois de divers instituts archéologiques de province, représentés là par des fragments de sculpture et de stucs peints et des inscriptions trouvés à Montemor Velho (*Monte-Moro*). Les conquérants de la Péninsule sont aussi représentés par un objet qui est le plus complet que nous connaissions dans son genre au point de vue de la composition, de l'exécution et de la conservation ; il ne rappelle pourtant à notre esprit que la domination sur l'Espagne et non celle sur le Portugal. C'est un coffre d'ivoire circulaire, comme les boîtes à hosties du XIIIe au XVIe siècle, semblable à celui que nous avons signalé dans la salle espagnole, et à un troisième qui figure dans la vitrine du South-Kensington. D'autres encore existent dans la collection Davillier. Celui de la salle M appartient à la cathédrale de Braga ; il est sans conteste le plus beau de tous : il est complet avec son couvercle et sa monture. J'ai donné l'inscription de celui du Kensington ; voici celle du coffret de Braga : *Au nom de Dieu, bénédiction, prospérité et fortune pour Hadjeb Seifo Daula pour cette œuvre qu'il a mandé faire par les mains de son eunuque Ala Meri.* Dans les trois boîtes, la forme est la même, cylindrique, à couvercle légèrement conique, comme l'ornementation est de même race et de même type partout ; par un dernier exemple, un coffret qui existe à Pampelune, exécuté à une année ou deux de distance, en 395 (soit l'année du Christ 1005), on a le nom qui manque justement à celui de Braga. Voici l'inscription de Pampelune, si précieuse pour

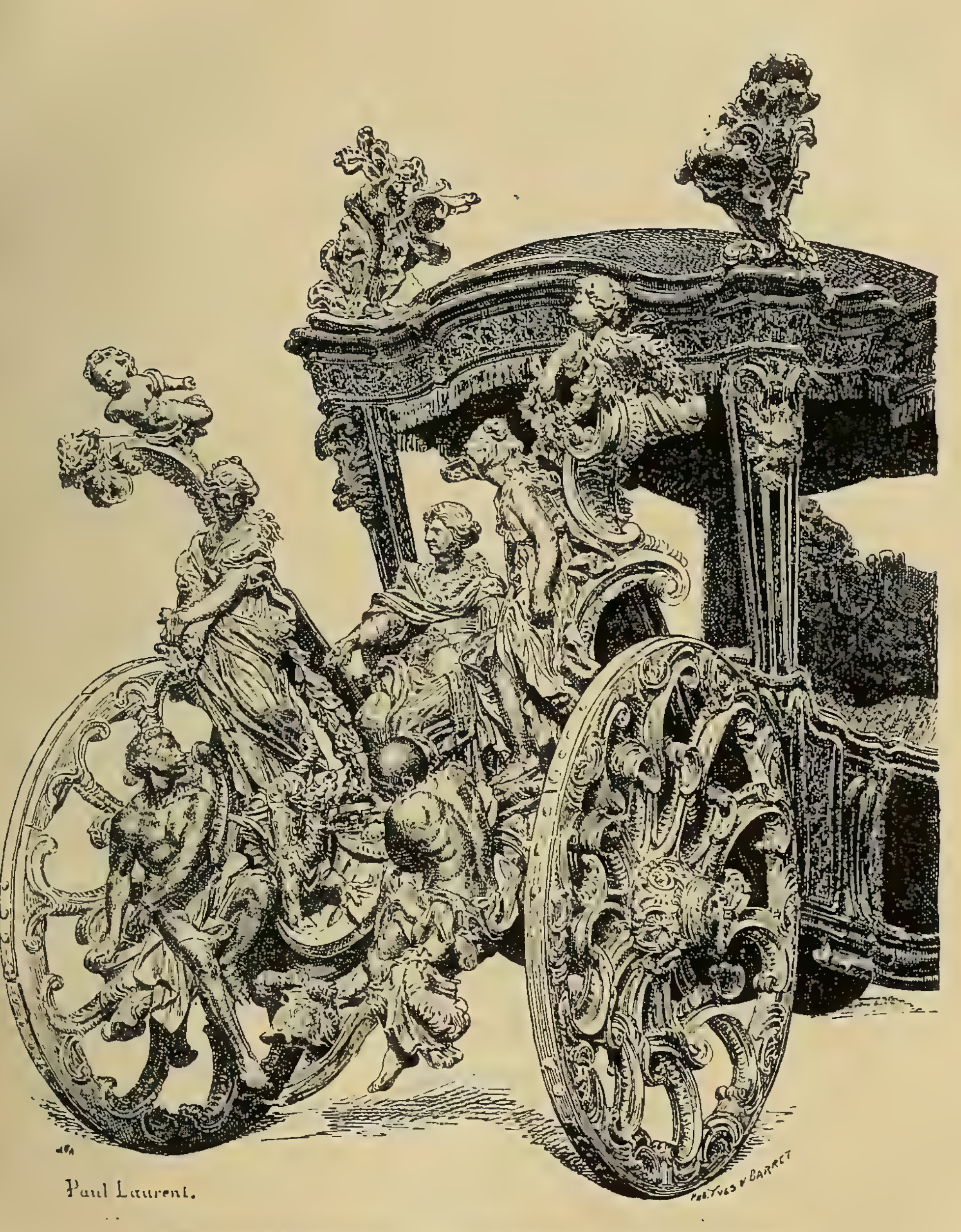
l'histoire de cet art-là : *Au nom de Dieu, à la bénédiction de Dieu, complète félicité et fortune et réalisation de ses espérances, de ses bonnes œuvres et à l'allègement du terme fatal pour Hagib Seifo Daula Abdelmalek Ben Almansour : ceci fut fait par son ordre sous l'inspection et la direction du chef de ses eunuques, Nomayr Ben Mohammed Alameri, son esclave, dans l'année 395.*

Il n'y a point à énumérer les objets de ces salles M et N, l'œuvre serait incommensurable ; tout au plus faudrait-il tirer hors de pair, à cause de son importance et de sa rareté, le triptyque de la collégiale de Guimarens, *proesepio* de la fin du XIV[e] siècle, de 1[m],35 de haut sur 1[m],23 de large. L'œuvre a été exécutée pour le Portugal, dont elle porte les armes exécutées en vermeil repoussé. Les personnages, bergers naïfs et joueurs de *zampogna*, accompagnent les rois mages qui viennent saluer le divin Enfant sur le lit de sa mère et portent les souliers à la poulaine. Les anges qui balancent l'encens sur la tête de Jésus sortent naïvement à mi-corps du fond de ce petit théâtre ingénu, qui a pour frises quatre corps architectoniques en ogives du haut desquels d'autres anges couronnent la partie supérieure, placés comme les gargouilles des chéneaux et suspendant sur la tête des personnages les armes du Portugal rehaussées de brillantes couleurs.

Les reliquaires byzantins se présentent les premiers à leur date chronologique; puis, pas à pas, on suit les progrès de l'art de l'orfèvre ; on assistera bientôt à l'apogée ; et, passant de la salle N à la salle O, qui ferme l'exposition, on aura parcouru un espace de plus de six siècles, depuis le calice en vermeil donné par Dona Dulce, la femme du roi Sanche I[er], au monastère d'Alcobaça à la fin du XII[e] siècle, jusqu'aux délirantes conceptions des orfèvres rococos de la fin du XVIII[e] siècle. Plus de mille pièces sont là enfermées dans des vitrines ; nous avons pu tenir dans nos mains les plus importantes, les examiner à la loupe, déchiffrer les inscriptions qui en font de vrais monuments historiques, en apprécier les délicatesses d'exécution et essayer de résoudre le problème qu'offrait, dans quelques-unes d'entre elles, le mélange de trois styles différents. L'abondance est telle, et telle la richesse, qu'on sort de là avec la satiété de l'or, de l'émail et de la matière précieuse ; on pourrait classer ces objets par types et par siècle, malgré l'éclectisme inquiétant des artistes portugais, et on verrait que la quantité considérable d'ostensoirs, de reliquaires, de paix, de croix processionnelles, de patènes, de calices, de couronnes, de triptyques, qui composent cette invraisemblable réunion d'objets consacrés au culte, peut se ramener à sept ou huit types. Quelques-uns des écrivains portugais qui ont entrepris de donner au

public des comptes rendus de cette Exposition, ont essayé de se livrer à ce travail de classification. M. Felippe Simoes l'a tenté avec conscience; l'idée générale qui ressort de l'examen attentif de tout cet ensemble est la même que celle que nous avons exprimée dans la grande perspective cavalière que nous avons tracée de l'architecture en Portugal. C'est seulement au xve siècle que l'originalité de l'orfèvre portugais s'affirme; et, ce jour-là, son originalité l'entraîne ; il oublie les lois qui doivent régir toute composition, et il perd de vue les conditions que lui imposent le but et l'usage auxquels il fera servir la matière qu'il doit assouplir.

A première vue, il nous est difficile d'établir une différence entre les objets d'art que nous avons sous les yeux, datés de 1100 jusqu'à 1450, et ceux que nous avons vus dans les autres trésors de la Péninsule ; ils sont, sous presque tous les points, semblables à ceux des trésors de Séville, de Grenade, de Saragosse et de Tolède. Ces objets portent des inscriptions qui en garantissent l'origine et l'authenticité, ils sont visiblement datés, on sait à quelle occasion ils sont entrés, offerts par les princes, les prélats ou les nobles, dans les trésors des sanctuaires d'où ils ne sont sortis que pour figurer dans les collections d'État : des ouvriers portugais les ont exécutés, des artistes, portugais aussi, les ont dessinés; mais tous suivaient alors la tradition du pays voisin et ils ne devaient s'émanciper que plus tard. Le jour où ils renonceraient à imiter, ces artistes devaient manquer des études sévères qui permettent de rester dans les limites du goût et de la raison, tout en créant de toutes pièces un système. La seule note un peu spéciale qu'on puisse constater ici, c'est un appendice de nombreuses petites sonnettes pendues aux fleurons des calices, dont la forme varie avec les différentes périodes. Ces sonnettes rappellent évidemment une phase du saint sacrifice de la messe; elles s'ouvrent tantôt comme le calice des fleurs et se découpent comme des campanules, tantôt elles affectent la forme de nos anciennes sonnettes de table; parfois aussi, d'espace en espace, autour du calice circulaire, elles ont pour pendants des glands de métal piriformes. Comment distinguerait-on les grandes croix processionnelles des trésors du midi de l'Espagne de celles du Portugal, sans les inscriptions? Nul doute qu'à cette époque, de 1400 à 1480, il n'y ait eu des relations fréquentes entre les maîtrises des deux pays. Don Juan F. Riano, l'auteur de l'*Essai sur l'art espagnol*, qui a consacré de longues études aux arts industriels dans la Péninsule, ne trouvait guère d'autre différence à noter entre les deux arts que cette addition pittoresque; il constatait encore un peu plus de confusion dans la répartition de l'ornement. Nous serions tenté, pour notre part, de caractériser encore la différence par une tendance particulière à exagérer le relief et les creux.



CARROSSE DU ROI JEAN V (COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE).

(Œuvre de Talha, à l'Exposition de Lisbonne.)

L'emploi des émaux est aussi beaucoup plus fréquent dans les monuments religieux du Portugal que dans ceux des Écoles de la Catalogne et du nord de l'Espagne.

C'est de 1480 à 1520, l'époque Manueline, au moment où la main de l'ouvrier acquiert une extraordinaire habileté, que les conditions techniques de l'exécution arrivent à leur plus grande perfection, c'est au même moment que les Portugais se séparent de leurs voisins et impriment à leurs compositions un cachet national. L'ostensoir de Belem reste le type le plus parfait de ce genre; ceux qui seront exécutés vers le milieu de ce siècle seront des chefs-d'œuvre, j'en conviens, si je m'attache au côté technique, mais l'idée est toujours confuse. On oubliera, comme je l'ai dit, les lois architectoniques de la composition; l'ornement dévorera la ligne de la construction et, comme un parasite, il cachera le tronc de l'édifice, étouffera les branches et fera disparaître l'arbre sous les bourgeons qui le dévorent. Un écrivain portugais qui vient de publier un ouvrage sur l'*Orfèvrerie et la joaillerie portugaise*, M. Joaquim de Vasconcellos, condamne sévèrement le *végétabilisme* des formes. Il a été jusqu'à étudier l'orfèvrerie dans les tableaux portugais et il tire de là cette conclusion, que l'envahissement et la dissolution des formes de la structure par les éléments décoratifs a toujours été dans l'histoire de l'art un symptôme de décadence. Il divise l'orfèvrerie portugaise en trois périodes, et c'est à la première, celle qui succède à la période byzantine et romane, qu'il donne la palme; la seconde serait pour lui l'époque Manueline, qu'il renferme entre 1480 et 1520, et on voit qu'il s'élève avec beaucoup de force contre l'envahissement de l'ornementation. La troisième période serait celle de 1520 à 1600, où les idées de la Renaissance ayant pénétré en Portugal, une réaction se fit en faveur des formes traditionnelles de la construction architectonique; l'ornementation est réduite à sa loi naturelle et contenue dans ses justes limites, c'est-à-dire qu'elle se propose de rehausser les formes, de les enrichir et d'interrompre la monotonie des grandes surfaces planes. Enfin, dans cette troisième période, l'écrivain distingue une seconde phase (1550 à 1600), où l'abus des éléments décoratifs et le *barocco* désorganise de nouveau, et cette fois sans retour, les formes de la construction architectonique.

J'ajouterai que l'examen attentif et l'étude de la plupart des 250 pièces de la salle M, des 200 de la salle N et des 340 de la salle O, sont la confirmation des observations générales que nous avons faites dans notre premier article. On peut lire à chaque page, comme dans un grand livre, les faits essentiels de l'histoire des relations internationales du Portugal : tour à tour le pays s'affirme, puis il subit les influences de l'Allemagne, celle

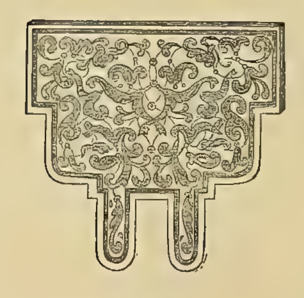
de l'Italie et enfin celle de la France, jusqu'à ce que, dans les trésors de cette chapelle de San Roque dédiée à saint Jean-Baptiste, construite à Rome par des Italiens sur commande de Jean V, démontée et apportée pièce à pièce à Lisbonne au prix de 28 millions de francs, le souverain lui-même semble avouer une impuissance de production en se faisant tributaire de l'étranger pour cette partie de l'art qui, justement, faisait la gloire du Portugal.

C'est dans cette confusion, cette abondance, cette tendance à l'excès de la richesse et cette pléthore de la forme que consiste ici le *caractère;* le fait est évident, car il se reproduit à plusieurs reprises, à plusieurs siècles de distance. Dès que le Portugal s'approprie un style, il le multiplie par un facteur, et il double et triple les proportions. L'époque Manueline commence à Belem et produit des chefs-d'œuvre, mais elle finit à Thomar dans une sorte de délire d'ornementation. Le Louis XIV *ronflant* qui orne les proues de nos galères avec Puget, voit ses puissants reliefs surpassés dans cette curieuse série des coches de gala de la maison de Bragance, collection véritablement symbolique du faste des souverains du XVIIe et du XVIIIe siècle; et quand nous connaissons la grâce allanguie des Olympes d'opéra, la fantaisie du rocaille, les artificialités de la poudre, des panniers et des vertugadins, on exagère encore ici la complication du contour, l'afféterie du geste, la manière et l'accent.

Il faut s'arrêter ici; on conçoit facilement qu'en entrant pour la première fois dans une exposition rétrospective où, d'un seul coup, nous avons la bonne fortune de pouvoir embrasser l'ensemble des arts industriels d'un pays, nous ayons cherché d'abord si les spécimens de cet art n'étaient pas de simples répétitions de ceux que nous connaissons; et quand nous avons constaté leur originalité, et, par conséquent, l'intérêt qu'ils nous offrent, nous nous sommes efforcés de les classer dans la hiérarchie des arts en général et de dire par quel côté ils se conformaient aux lois éternelles de l'esthétique ou s'en éloignaient plus ou moins. C'est donc ce que nous avons surtout tenté de faire ici. Être Français en France et Portugais en Portugal, c'est là une condition fondamentale : si, en se montrant nationaux dans l'expression relativement la plus complète de leur art, les Portugais ont montré une exubérance d'imagination et une souplesse excessive à suivre les courants accidentels qui les pouvaient entraîner, il n'en reste pas moins vrai qu'il y a là une forme spéciale au pays; qu'à un moment donné il se distingue autrement que par des nuances, et qu'il mériterait de voir ses arts, sous toutes leurs formes, étudiés à fond par les nationaux. Le Portugal doit cet effort à l'Europe, qui a soif de compléter

l'ensemble de l'histoire de l'art. Cette Exposition rétrospective de Lisbonne sera une date dans l'histoire du Portugal au point de vue du mouvement intellectuel ; si l'effort a été grand, le résultat sera fécond, il n'y a pas à en douter. L'isolement est mauvais à ceux qui tentent de produire, et il faut pouvoir comparer : l'occasion a été bonne puisque, malgré le caractère absolument national qu'on avait entendu donner à l'Exposition, les collectionneurs et l'État lui-même ont opposé aux chefs-d'œuvre non classés de l'art national et encore inconnus, même à la plupart des Portugais, des chefs-d'œuvre incontestés d'autres pays dont la suprématie est reconnue par le monde entier. Il est naturel que de la comparaison jaillisse la lumière, et de la lumière, le progrès. Par ce vigoureux effort, le Portugal est entré par un coup de maître dans le concert européen ; à deux reprises, la France et l'Angleterre avaient mis à contribution ses arts industriels pour en faire un objet d'études ; le pays a prétendu cette fois donner une idée juste et complète de sa force de production et de sa richesse : il a fait appel à toutes ses ressources, et la tentative a obtenu un incontestable succès que nous avons été heureux de constater.

CHARLES YRIARTE.

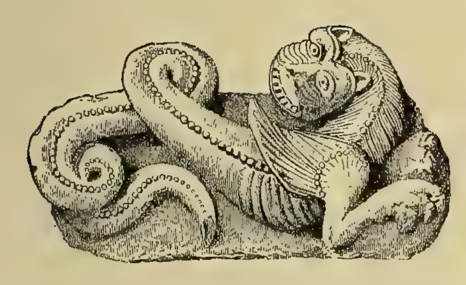


L'ANCIEN MUSÉE

DES MONUMENTS FRANÇAIS

AU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE.)



En juillet 1878, au milieu d'un travail sur la formation de nos collections nationales, l'auteur du présent article écrivait ce qui suit dans la *Revue des questions historiques :* « Lenoir, en dépit de l'ironie, de la jalousie, des intrigues de ses rivaux, a travaillé pour la postérité. Il a créé le recueil des pièces justificatives de l'admirable livre que son contemporain, Émeric David, écrivait sur la sculpture française. Lenoir, — le *fondateur* Lenoir, suivant la qualification qu'il aimait, à si juste titre, à se décerner, — a fondé et pour longtemps. Savez-vous pourquoi? Lenoir avait foi dans la science. Peu importe que cette foi ait été celle du charbonnier. Cette foi a fait et fera vivre son œuvre. Détruite en apparence, cette œuvre est théoriquement plus vivante qu'une partie de la moderne organisation de nos musées nationaux. Passe un souffle d'intelligence avec le marquis de Laborde, et tout le bagage longtemps accumulé au Louvre sans préoccupations historiques, sans principes et sans méthode, a été remanié. Lenoir, au contraire, avait, dès le début, donné à ses collections une base raisonnée et scientifique. Non seulement son musée sera recréé avant vingt-cinq ans, mais rien ne sera changé au principe qui avait présidé à sa formation. Non, le Musée des Petits-Augustins n'est pas mort. L'œuvre avait une telle cohésion, une telle vitalité, que ses débris, dispersés partout, tendent toujours à se rapprocher et s'agitent

encore jusqu'au fond des caveaux où quelques-uns d'entre eux moisissent. La reconstitution du Musée des Monuments français sera un besoin de l'avenir. Elle s'imposera à la commission des Monuments historiques, quand celle-ci aura épuisé son action sur l'architecture. Le Louvre, entré depuis longtemps, Dieu merci, dans la voie scientifique, montrera avec orgueil, en face de ses incomparables collections de peintures modernes et de sculptures antiques, le rétablissement raisonné du Musée des Monuments français. Honneur à Lenoir! »

Ce vœu a-t-il été complètement exaucé le jour où, en 1881, la commission des Monuments historiques ayant décidé que les monuments renfermés dans les chantiers de l'église de Saint-Denis seraient mis à la disposition du Musée de Cluny, les portes de ces chantiers nous ont été ouvertes après un premier prélèvement opéré? Peu importe au lecteur; pour nous-même la joie domine les regrets. La décision de la commission est le commencement du rétablissement du Musée des Monuments français. Et puis les monuments transportés au Musée de Cluny y seront bien traités sous l'active et affectueuse surveillance de l'éminent directeur de cet établissement. D'ailleurs nous ne sommes pas revenu de Saint-Denis les mains vides. Autorisé par M. le ministre de l'instruction publique, en août 1881, à rechercher dans les chantiers ce qui, après la prélibation du Musée de Cluny, pouvait convenir au Musée du Louvre, j'ai trouvé parmi des détritus de toutes sortes et sous un amas de décombres quelques sculptures du plus haut intérêt archéologique et même de la plus grande valeur d'art. On en jugera prochainement quand les objets rapportés de Saint-Denis seront exposés dans les nouvelles salles de la sculpture moderne que l'administration se propose d'organiser au Louvre. A la vue des quelques épis glanés, le public pourra imaginer ce qu'aurait été la moisson dans un terrain aussi fertile.

I

Parmi les pièces que je fus étonné de rencontrer encore dans une mine aussi souvent et naguère aussi profondément exploitée, se classe en première ligne, par son importance et par la date de son exécution, un chapiteau de marbre blanc. Dans le nord de la France, les sculptures taillées sur place dans le marbre blanc sont fort rares. La matière première n'étant pas fournie par la nature, ni couramment apportée par le commerce, les sculpteurs de ce pays, au moyen âge, n'avaient ordinairement à leur disposition, en fait de marbres, que les débris des ouvrages

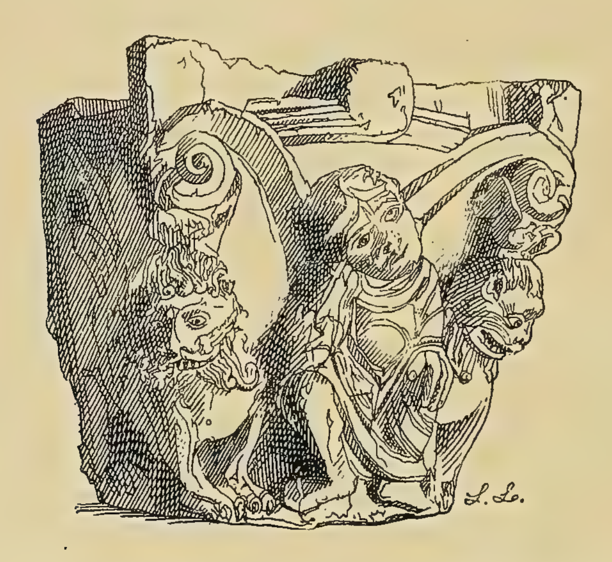
antiques de l'époque romaine[1]. Toute sculpture en marbre de l'école romane ou même des premiers temps de l'école gothique ayant un caractère français bien tranché et trouvée sur notre sol suppose la destruction préalable d'une œuvre antique; et on peut dire que la plastique du moyen âge, comme la paléographie, a chez nous ses palimpsestes.

Je ne connaissais le monument rencontré à Saint-Denis ni par une description imprimée ni par une image. Lenoir, qui l'a possédé dans son musée, ne l'a pas mentionné dans ses catalogues. M. de Guilhermy ne l'avait pas signalé nommément dans la liste publiée par le *Bulletin de la Société des antiquaires*, en 1876 (*Mémoires* de cette Société, tome XXXVII, p. 197 et 198), qui énumère quelques-uns des objets enfouis dans les magasins de Saint-Denis. Notre regretté confrère ne m'en avait jamais parlé. Sa sagacité n'en aurait certainement pas méconnu l'importance; et il faut admettre que cette sculpture avait toujours échappé à ses intelligentes investigations, cachée qu'elle était sous d'énormes madriers qui portaient la plupart des objets enlevés depuis pour le Musée de Cluny, ou employée momentanément, dans la basilique, à quelque décoration provisoire, sans qu'il fût possible d'en examiner la face postérieure. Ce qui est non moins extraordinaire c'est qu'elle n'ait pas été mise en lumière par Viollet-le-Duc qui, à ma connaissance, n'en a jamais rien dit dans son *Dictionnaire d'architecture*, ni au mot *chapiteau*, ni au mot *sculpture*, ni au mot *marbre*. Le monument oublié dans l'ombre mérite cependant une mention spéciale et une description détaillée. Ce chapiteau était destiné à être engagé dans une œuvre de maçonnerie. Trois de ses faces, les seules qui pussent être vues, ont été sculptées. Il a dû couronner quelque colonne engagée dans un pilier d'une église romane de construction analogue à celle de la nef de Saint-Germain-des-Prés, à Paris. Le sujet qui le décore représente Daniel dans la fosse aux lions. Le même sujet se trouve sur un chapiteau romain de Saint-Benoît-sur-Loire signalé dans le *Bulletin monumental*, t. XXII, p. 129. Cette sculpture, avec toute l'âpreté de son style, avec son magot rabougri aux yeux hébétés pour personnage et ses animaux fantastiques et conventionnels, d'une tournure chinoise ou indienne, date de la fin du XIe siècle ou plutôt du XIIe siècle. Notre excellent collaborateur, M. Letrône, l'a fidèlement traduit dans son dessin. C'est un très bon spécimen de l'art roman dans sa période hiératique. Il présente de nombreux points de ressemblance avec quelques monuments connus de la sculpture romane et surtout avec le chapiteau publié par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'architecture* (V° cha-

1. Voyez Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, v° *marbre*.

piteau, nº 12). Le caractère chimérique et baroque des figures — notamment de celles des animaux, — malgré la sauvagerie et la crudité de leur style, n'exclut pas une certaine finesse d'exécution. A considérer la matière, précieuse pour l'époque, dans laquelle la sculpture est taillée, on comprend qu'on doit être en présence de l'œuvre soignée et caressée d'un artiste qui a voulu faire honneur à la pierre de choix qu'il décorait.

C'est donc un type excellent à classer dans les collections du Louvre, pour représenter toute une période de l'histoire de l'art. Mais ce monument possède en outre un caractère qui le recommande tout particulièrement à l'attention des historiens. Le marbre a reçu successivement l'empreinte de deux arts différents. En effet, si on examine attentivement la face postérieure du chapiteau, celle qui était destinée à être engagée, comme la colonne elle-même, dans le pilier de l'église, on y remarque la trace encore visible de feuilles d'acanthe. Ces feuilles, après y avoir existé, ont disparu, mais non pas toutes, sous le marteau qui s'est borné à abattre les volutes trop saillantes et à parer sommairement la face qu'on devait relier à la maçonnerie. Notre chapiteau roman n'est donc que le restant d'un gros chapiteau corinthien, dont il a été tiré comme il l'aurait été d'un bloc venant de la carrière. Son auteur s'est attaqué à une œuvre



CHAPITEAU DE MARBRE DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE DE PARIS.
FACE. (XIIe SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

antique, comme il aurait opéré sur une pierre quelconque. Nous touchons du doigt, par ce fait, à une curieuse transformation de l'art qui se produisit quand l'école nationale, franchement émancipée de l'imitation servile, ne se contenta plus, comme aux temps barbares, d'utiliser des fragments antiques ou de les copier. Cette école fait ici manifestement œuvre personnelle et dédaigne à ce point l'art antérieur qu'elle lui demande non plus des modèles et des formules à suivre, mais des matériaux à transformer.

D'où provenaient précisément et la sculpture romane et la sculpture



CHAPITEAU DE MARBRE DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE DE PARIS.
REVERS. (VIe SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

romaine de notre chapiteau? A quels monuments d'architecture a-t-il successivement appartenu? Il n'est pas même nécessaire de résoudre ces questions pour pouvoir dès maintenant affirmer l'importance du témoignage que le marbre trouvé par nous à Saint-Denis vient apporter à l'histoire de l'art. Sa pure et simple exposition est, à elle seule, un enseignement. Supposons un instant que nous ne sachions rien sur sa provenance, la présence de ce monument à Saint-Denis n'aurait rien d'extraordinaire. Point n'est besoin d'imaginer qu'il ait dû être apporté de bien loin. Il existe à Paris assez d'autres chapiteaux de marbre contemporains de celui-ci, pour établir qu'au moyen âge un sculpteur de l'école

romane pouvait trouver sous sa main, dans les ruines de l'antique Lutèce, la matière première nécessaire à un ouvrage semblable à notre chapiteau. Ce sont les six chapiteaux de l'église de Montmartre, tirés de la basilique primitive mérovingienne, sculptés en marbre et parvenus jusqu'à nous avec leur décoration originelle (*Statistique monumentale* d'Albert Lenoir. Égl. de Montmartre, pl. VIII et IX et Explication des planches). N'oublions pas non plus le chapiteau de marbre publié par M. Lenoir dans le même album parmi les monuments de Notre-Dame (Égl. de N.-D., pl. XIX), et le petit chapiteau de Saint-Germain-des-Prés dont il sera question plus loin. La basilique de Saint-Denis elle-même a possédé des chapiteaux de marbre (Guilhermy, *Monographie de Saint-Denis*, p. 16 et 17; Lenoir, *Musée des Monuments français*, t. VII, p. 64). Les feuilles d'acanthe de la plupart de ces chapiteaux ne sont pas sans analogie avec ce qui subsiste de la décoration primitive du chapiteau du Louvre. Le travail de la sculpture, dans tous les monuments comparés, date partout d'un bas temps. Nous proposerions donc, *à priori*, de voir, dans le chapiteau du Louvre, un fragment tiré de quelque basilique chrétienne de Paris et retaillé sur place au XIIe siècle par un artiste roman.

Mais par une étrange bonne fortune nous sommes en état de faire directement une démonstration bien plus concluante encore. Le lieu précis où le chapiteau de marbre fut originairement trouvé nous est parfaitement connu. C'est le sol même de Paris qui nous l'a rendu. Les circonstances de la découverte sont scientifiquement constatées et datent presque d'hier. C'était en 1807. Frochot embellissait à sa manière la montagne Sainte-Geneviève et, naturellement, on continuait, pour parvenir à ce résultat, de démolir les édifices que la Révolution avait laissés debout. On remplaçait les monuments par des rues et la rue Clovis n'était pas encore venue consacrer, par les baraques qui la décorent, le souvenir de la fondation de la monarchie française. Frochot, il faut lui rendre cette justice, agissait du reste en galant homme et avait réservé les droits de la science. « M. le conseiller d'État Frochot, préfet du département de la Seine », dit Lenoir dans l'édition de 1810 de son Catalogue, p. 51, « a ordonné qu'il serait fait des fouilles dans l'église avant de la livrer à la destruction. MM. Rondelet, membre de l'Institut, et Bourla, architecte des domaines, ont été nommés commissaires pour surveiller ces fouilles. J'ai été appelé pour les assister. » Les fouilles et recherches commencèrent le 10 mai 1807. Leur résultat, joint à celui des démolitions, fit entrer d'importants monuments au Musée des Monuments français. La pièce principale était notre chapiteau de marbre; et un document survit pour établir judiciairement sa provenance.

Paris, ce 16 mai 1808. Alexandre Lenoir au Ministre de l'intérieur.

« Monseigneur, j'ai l'honneur de vous adresser l'état des avances et déboursés pour le transport au Musée des Monuments français des monuments du moyen âge qui ont été réservés de la démolition de l'ancienne église Sainte-Geneviève, ainsi que les sculptures de l'école de Jean Goujon qui décoraient l'une des maisons du pont Saint-Michel : 1° Quinze tombeaux anciens en pierre creusés dans la masse, que l'on croit être ceux



CHAPITEAU DE MARBRE DE LA BASILIQUE CHRÉTIENNE DE SAINT VINCENT, DE PARIS, AUJOURD'HUI SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. (VIe SIÈCLE.)

(Musée du Louvre.)

de Clovis, de Clotilde et de ses enfants, etc.[1] ; 2° quatre chapiteaux qui couronnaient les gros piliers de l'église, représentant un zodiaque complet[2], plus quatorze chapiteaux plus petits, dont UN EN MARBRE REPRÉSENTANT DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS.

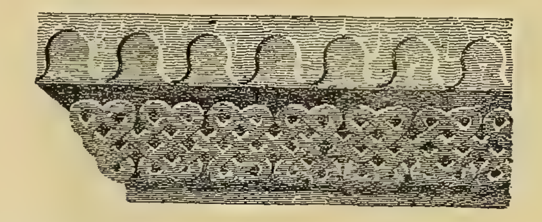
LENOIR. »

Nous avons maintenant le droit d'affirmer que cette sculpture dédaignée, incomprise et absolument inconnue, est un monument capital pour

1. Quelques-uns de ces tombeaux sont gravés dans la *Statistique monumentale* de M. Albert Lenoir.

2. Ces chapiteaux sont dans la cour de l'École des Beaux-Arts.

l'art et pour l'histoire de notre pays. On sait qu'après la défaite et la mort d'Alaric, roi des Visigoths, à la bataille de Vouglé, Clovis et sainte Clotilde, en actions de grâces de leur victoire, firent élever sur la montagne Sainte-Geneviève une église dédiée à saint Pierre et à saint Paul. Ils y choisirent le lieu de leur sépulture. C'était une basilique aux chapiteaux de marbre décorés nécessairement, comme ceux de l'abbaye de Montmartre, de feuilles d'acanthe dégénérées de l'ancien style gallo-romain. Notre chapiteau conserve sur une de ses faces des traces de cette décoration originelle. On sait également que la basilique primitive devenue l'abbaye de Sainte-Geneviève, détruite en 857 par les Normands, fut entièrement reconstruite aux XIe et XIIe siècles et transformée en église romaine. Cette modification radicale a laissé des marques non moins évi-



TAILLOIR DE CHAPITEAU DE L'ABBAYE SAINTE-GENEVIÈVE.

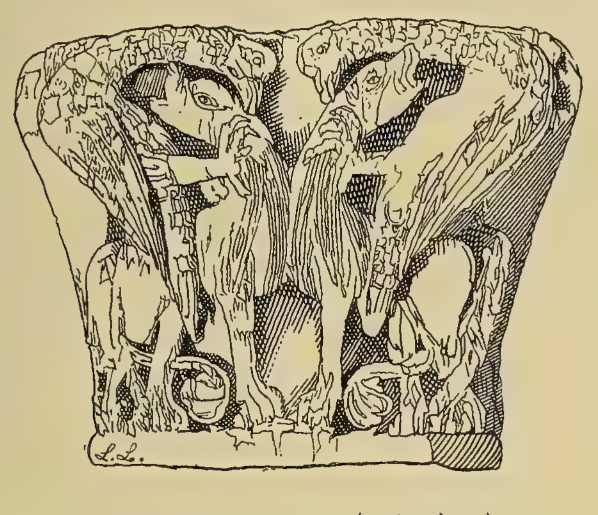
(Musée du Louvre)

dentes sur notre chapiteau qu'elle a transfiguré, qu'elle a contresigné et authentiqué et, en quelque sorte, enregistré pour l'histoire. Saluons donc respectueusement cette vénérable pierre qui a appartenu au premier monument commémoratif d'une victoire de la France. C'est une relique nationale.

Les chantiers et magasins de l'église de Saint-Denis renfermaient une collection admirable de fragments d'architecture datant de toutes les époques de notre art et de nature à former des séries et des suites bien précieuses pour l'étude. La collection de chapiteaux notamment aurait suffi presque seule à fournir assez de documents pour écrire l'histoire de ce membre d'architecture pendant le moyen âge et la Renaissance. Le Musée de Cluny, grâce à l'activité et à la prévoyance de son éminent directeur, la possède actuellement; elle y sera bien placée et profitera beaucoup au public, si, bien comprise par l'administration, elle est disposée scientifiquement et si, par une classification méthodique, elle constitue un enseignement. Le Louvre, faute de place et avec le caractère actuel de ses collections de sculpture, n'aurait pu recueillir ces

séries dans leur ensemble. Il aurait dû se contenter d'abriter quelques types choisis parmi les meilleurs de chaque série. Le sort n'a pas voulu qu'il en fût ainsi et c'est le contraire qui a eu lieu. Appelé seulement à glaner après la récolte des riches, le Louvre exposera non sans orgueil les pièces de rebut qu'il a été admis à ramasser et qui donneront une prodigieuse idée de ce qu'aurait pu être une sélection de types opérée à son profit.

Tout d'abord et sans compter le magnifique chapiteau décrit ci-dessus, on lui a laissé le plus important monument de toute une série, le plus



CHAPITEAU DE PIERRE (XIIe SIÈCLE)
PROVENANT DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.

(Musée du Louvre.)

curieux fragment sculpté qui subsiste de la basilique mérovingienne de Saint-Germain-des-Prés dédiée à saint Vincent. Il est vrai que c'est une petite pièce qui ne paye pas de mine et qui, dans son état actuel et avec ses mutilations, ne sera jamais appelée à provoquer des convoitises ou des admirations inexpérimentées. Ce n'est point là gibier d'amateur. J'ai prévu en la recueillant les objections qu'elle soulèverait. On ne se croira pas obligé de se gêner avec une personne d'aussi discrète attitude, qu'on suppose sans recommandations d'art et d'archéologie. Mais il faut se défier de cette apparente modestie. La sournoise sait bien que même pour un monument, dans un dépôt public, le mérite et la célébrité ne comptent pour rien, s'ils ne sont constatés par une grosse étiquette. Aussi, pendant

qu'elle est anonyme, s'amuse-t-elle aux dépens de ceux qui la méconnaissent et aime-t-elle à se faire prendre pour un vulgaire moellon. Vérification faite, ce moellon, qui est de marbre, est gravé dans le *Musée des Monuments français* d'Alexandre Lenoir, pl. LIX, n° 522 et dans la *Statistique monumentale* de M. Albert Lenoir (Atlas, Égl. de Saint-Germain-des-Prés, pl. I). C'est un monument parisien de premier ordre. C'est tout ce qui nous reste d'une splendide basilique aux colonnes de marbre, aux lambris dorés, aux murailles et au pavé décorés de mosaïque dont la description nous est parvenue dans des textes historiques [1]. Découvert le 22 germinal an II, sous le pavé de l'église actuelle de Saint-Germain-des-Prés, ce chapiteau fut recueilli immédiatement par Alexandre Lenoir et classé dans son musée [2]. Il appartient vraisemblablement par son style, par ses ornements et sa sculpture, à l'époque mérovingienne. Un chapiteau presque identique, trouvé à Nantes, dans les déblais, lors des travaux entrepris pour l'allongement de la cathédrale, est regardé comme provenant d'une basilique chrétienne et a été publié par M. de Caumont [3]. Ce document unique sur une époque de l'art qui nous échappe presque complètement dans ses manifestations nationales, est destiné à devenir, comme l'os antédiluvien de Cuvier dans le domaine de la paléontologie, le point de départ de reconstitutions archéologiques. Les architectes nous sauront gré de ne pas le mépriser et de l'avoir conservé en nature à leurs études. La salle chrétienne du Louvre, qui ne fait que de naître mais qui est déjà si bien disposée par mon collègue et ami M. Héron de Villefosse, assurera à notre chapiteau un asile définitif et les honneurs auxquels il a droit.

D'autres fragments d'architecture sculptée provenant de Saint-Denis,

1. Voir Dom Bouillart, *Histoire de Saint-Germain-des-Prés.*

2. On lit dans le *Musée des monuments français*, tome II, p. 24 : « Dans les fouilles que nous fîmes dans ce temple (Saint-Germain-des-Prés) par ordre du gouvernement, nous trouvâmes un chapiteau de marbre que nous considérons comme le débris de ceux qui coiffaient les colonnes de l'ancienne église dont parle Dom Bouillart. »

3. *Bulletin monumental*, t. XXII, p. 483 et 484. Ce chapiteau de marbre, comme celui de Paris, est décoré de feuilles d'acanthe et d'une croix. Voici ce que dit le *Bulletin* : « M. Nau a trouvé dans les déblais qui ont été exécutés pour l'allongement de la cathédrale de Nantes, un fragment de chapiteau corinthien en marbre blanc, d'un style plus pur que les précédents et qui, selon toute apparence, est un de ceux qui décoraient la première basilique chrétienne élevée à Nantes. Ce chapiteau, d'un volume considérable, devait appartenir à une colonne d'un grand diamètre, et l'on peut, avec ce fragment, se faire une idée de ce qu'était la première basilique de Nantes.

de l'abbaye Sainte-Geneviève et d'autres églises de Paris, attendaient encore dans la poussière le retour du goût public et le regard d'amis compatissants. Nous citerons : deux fûts de colonnes disposées en spirales datant du XIIe siècle. Ces colonnettes sont en pierre et proviennent de l'église de Saint-Denis. Elles ont appartenu à quelque portail roman comme la cathédrale de Chartres nous en montre un si beau spécimen. Lenoir avait classé aux Petits-Augustins deux monuments semblables sous le n° 523 et les a fait graver dans le tome II du *Musée des Monuments français*, 2e édition, p. 28, pl. LXI ;

Deux animaux chimériques venant de l'abbaye de Sainte-Geneviève décrits dans la *Statistique monumentale de Paris* (Abbaye de Sainte-Geneviève, pl. XIII), et que nous avons fait reproduire ici d'après la gravure donnée par M. Albert Lenoir.

Des fragments de corniches et de tailloirs de chapiteaux venant de la même abbaye, cités et gravés dans la *Statistique monumentale de Paris* (Atlas, tome Ier et pl. II de Sainte-Geneviève). Nous avons faitre produire d'après les estampes données par M. Lenoir un de ces tailloirs de chapiteaux qui datent du XIIe siècle ; les autres sont décorés de nœuds, d'entrelacs et de rinceaux élégants de feuilles et de fruits ;

Un fragment de corniche sur lequel est sculpté un crapaud monstrueux, XIIe siècle ;

Quelques chapiteaux intéressants des XIIIe, XIVe et XVe siècles ;

Des chapiteaux en marbre et des colonnes provenant du château de Gaillon, etc., etc.

Nous insisterons principalement sur un grand chapiteau en pierre du XIIe siècle décoré de deux oiseaux et de deux griffons. Ce monument, d'un bon style roman, appartient à l'histoire de l'art par la notoriété qu'il a reçue en passant par le Musée des Petits-Augustins. Il a été gravé, page 38, dans les *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*, par Reville et Lavallée. Paris, 1816, in-folio. Il résume, dans un excellent exemple, la décoration empruntée aux bestiaires de l'époque et prodiguée sur tant de chapiteaux romans.

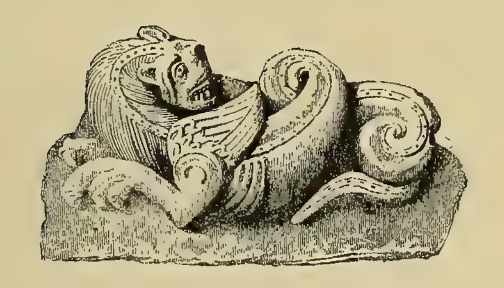
Nous appellerons encore l'attention sur un chapiteau du plus pur et du plus délicieux goût de la Renaissance française. Malgré ses mutilations, c'est un des types les plus charmants à proposer à l'étude. Ce monument, oublié de nos jours, était estimé autrefois et compris même au XVIIIe siècle. Il servait de bénitier, croyons-nous, et sous réserve de vérification, dans l'église de l'abbaye Saint-Victor. Aux mauvaises heures du vandalisme, Lenoir l'avait arraché à une destruction déjà commencée et dont il porte

les marques. C'était le 25 pluviose an III. Lenoir s'exprime ainsi dans son *Journal* « Ledit [jour] j'adresse une note au comité d'instruction publique pour la conservation des objets ci-après décrits et leur prompt transport au Dépôt, attendu qu'il y a urgence..... A Saint-Victor, une cuve en pierre ornée d'arabesques. Plus un bénitier formé avec un ancien chapiteau en pierre orné d'arabesques. » La cuve baptismale de Saint-Victor n'a jamais quitté la place où Lenoir l'avait mise dans son musée, au-dessus de la porte de la façade de Gaillon. Elle est restée à l'École des beaux-arts et, toute rongée et détériorée qu'elle soit par une meurtrière exposition au dehors, elle doit à cette circonstance d'être encore aperçue du public. Que serait-il advenu du bénitier, s'il n'avait été reconnu et recueilli une seconde fois? L'oubli et le dédain peuvent devenir quelquefois aussi funestes que le marteau. Lenoir, après avoir parlé du château de Gaillon, s'exprimait ainsi dans son *Musée des Monuments français*, tome IV, p. 61 : « L'abbaye Saint-Victor, avant sa destruction, renfermait un autel du même temps, dont les ornements et les arabesques étaient de la première beauté, parfaitemen tconservés ainsi que les dorures et les couleurs dont on l'avait rehaussé suivant l'usage. Ce beau monument, modèle parfait de l'architecture du xve siècle, que j'esperois réunir dans ce musée avec ceux qui y sont déjà, a été brisé entièrement pour faire du moellon. »

Nous signalerons enfin *une main tenant une épée couronnée*, bas-relief de marbre blanc plaqué sur marbre rouge (hauteur 1^m12, largeur 0^m35). Cette pièce provient de la décoration de la chapelle des Montmorency, aux Célestins de Paris. C'est la « dextrochère mouvant de nuages » qui porte l'épée de connétable. Quelques objets semblables existaient déjà dans le musée ou sont encore restés à Saint-Denis. Il y en avait un très grand nombre autour du monument qui renfermait le cœur du connétable Anne. Ces sculptures décoratives furent apportées en 1791 et 1792 au Musée des Monuments français (*Journal de Lenoir*, n°s 8 et 97). Pour connaître quelle était la disposition de la chapelle des Montmorency, il faut consulter Millin, *Antiquités nationales*, tome Ier, n° 3, pl. XIV, p. 71 ; Lenoir, *Musée des Monuments français*, tome IV, p. 94 et suiv. et surtout le volume de Gaignières, *Églises diverses de Paris*, au Cabinet des Estampes (p. 11, réserve). Les gantelets d'Anne de Montmorency et son casque sont restés, si je ne me trompe, à l'École des beaux-arts et n'ont pas accompagné au Louvre la colonne du connétable. De pareilles répartitions de monuments morcelés entre deux établissements publics comme le Louvre et l'École des Beaux-Arts en présentent tant d'exemples que je ferai connaître prochainement, se comprenaient à une époque où il était

permis d'ignorer la provenance individuelle d'innombrables débris partout dispersés. Mais aujourd'hui, à mesure que la lumière se fait, je crois que maintenir ces divisions, ce serait s'associer à l'acte de vandalisme qui les a opérées. L'inattention des générations précédentes, qui consacra ces barbares fractionnements, était excusable dans une certaine mesure, puisqu'elle était inconsciente. Aujourd'hui, notre indifférence serait de la complicité.

LOUIS COURAJOD.



LEGS DE TABLEAUX FAIT AU LOUVRE

PAR M. MAURICE COTTIER



ORSQUE, après la mort de M. Maurice Cottier, nous avons publié dans la *Chronique* la nouvelle d'un legs fait par lui au Musée du Louvre de quelques tableaux de sa superbe galerie, nous avions l'intention de revenir sur ce don généreux. Le portrait de M. Cottier que nous avons fait graver par notre excellent collaborateur M. Gilbert, d'après une peinture de M. Cottier lui-même, nous fournit l'occasion de rendre hommage à sa mémoire en montrant que le regretté propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts* joignait au goût le plus délicat une connaissance très étendue de la technique de l'art.

Quelques mots nous suffiront. L'étude sagace, lumineuse et finement ciselée que notre ami M. Paul Mantz a publiée ici même il y a tantôt dix ans sur la galerie de M. Cottier, nous laisse bien peu de chose à glaner. Les tableaux dont Mme Cottier conserve seulement l'usufruit et qui devront entrer après elle dans les galeries du Louvre sont les plus importants de la collection. D'autres, comme les Troyon, l'Ovens, le Boel, les Marilhat, sont peut-être aussi précieux, mais ils ont leurs similaires dans notre grand musée public. Les cinq tableaux réservés dans le testament combleront, au contraire, de réelles lacunes. Ils occuperont un rang des plus distingués parmi nos chefs-d'œuvre. Ce sont des morceaux de grand choix, qui, malgré leur célébrité et leur très rare intérêt, sont peu connus du public.

Quatre de ces tableaux appartiennent à l'école française moderne et portent les noms illustres de Delacroix et de Decamps. Le cinquième appartient à l'école hollandaise ; c'est un portrait de femme de grandeur



JEUNE TIGRE JOUANT AVEC SA MÈRE, PAR EUG. DELACROIX.

(Galerie de M. Maurice Cottier.)

naturelle, presque en pied, signé *J. Verspronck 1641*, et c'est une œuvre de maître dans toute la force du terme. Il n'était point encore entré dans la collection lorsque M. Mantz écrivait son article. On nous permettra de regretter les choses émouvantes qu'il eût dites sur ce morceau d'une saveur si parfaitement hollandaise et d'un charme si intime.

Après Rembrandt, aucun artiste en Hollande ne nous semble avoir interrogé la figure humaine avec autant de naïveté, de finesse et de scrupule que ce Verspronck. Ses portraits de vieilles femmes en bonnettes blanches, au regard doux, à l'allure compassée, au costume monacal, sont un des ornements du Musée de Harlem et soutiennent sans broncher le voisinage turbulent de son compétiteur Franz Hals. Rien n'est plus hollandais; une telle tranquillité d'exécution, une telle sécurité de dessin convenaient à de tels modèles.

Le portrait de la galerie Cottier ne saurait être défini par des mots; c'est la nature bourgeoise dans sa plus rigoureuse simplicité : une figure ronde où tout semble rond, un nez un peu camard, des cheveux grisonnants et rebelles, un teint légèrement enluminé, un honnête contentement de ménagère; cela suffit au pinceau de Verspronck et cela nous suffit. Tout est en tout et les modèles en apparence les plus insignifiants sont dignes de l'attention des vrais maîtres.

L'*Hamlet au cimetière* est une des conceptions les plus profondes et les plus poétiques de Delacroix. Il a figuré au Salon de 1839 et à l'Exposition universelle de 1855. Nous n'y reviendrons pas. Il fera grande figure au milieu des magnifiques Delacroix du Louvre. Le *Jeune tigre jouant avec sa mère* (Salon de 1831) est presque inconnu. L'auteur de la *Noce juive* n'a rien peint de plus fier et de plus puissant. Les animaux, de grandeur naturelle, ont une énergie, une réalité étonnantes : nous croyons que l'on reverra avec plaisir la gravure que nous en avons publiée en mai 1872. Quant aux *Murs de Rome*, de Decamps, et à sa fameuse *Bataille des Cimbres*, on ne saurait trop se réjouir de les voir entrer dans nos collections publiques, si pauvres en œuvres du peintre de l'Orient héroïque et enflammé. Ce dernier tableau n'a rien perdu de sa force. Il est resté dans tout l'éclat de sa couleur ambrée, dans toute son ampleur monumentale. Ses admirateurs d'autrefois le retrouveront intact, tel que le représente la belle planche double que nous avions fait graver par Cucinotta, pour le travail de Paul Mantz.

Le nom de M. Cottier sera inscrit dans les annales du Louvre à côté de celui de M. Duchâtel. Ses Decamps et ses Delacroix prendront place à côté de la *Source* et de l'*OEdipe* d'Ingres et scelleront par delà la tombe la réconciliation de ces grands lutteurs de 1830.

L. G.



M COTTIER PINX. A GILBERT SCULP

MAURICE COTTIER.

(D'après un portrait peint par lui-même).

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon Paris

LE SALON DE GRAVURE[1]



Les graveurs ne sont pas traités par les visiteurs du Salon avec toute la considération qu'ils méritent : la foule ne se porte pas du côté de leur exposition. Il y avait là pourtant des œuvres fort intéressantes ; l'ensemble nous paraît même supérieur à celui des années précédentes. Cette indifférence du public n'a rien qui nous surprenne : après avoir parcouru l'interminable piste de la peinture, il ferait réellement montre d'un courage exceptionnel s'il consentait à venir soumettre ses yeux fatigués à une épreuve nouvelle ; épreuve plus douloureuse encore que la première, car elle réclame une attention soutenue. Ici, il faut laisser toute espérance de rencontrer sur son chemin quelqu'un de ces incidents gais dont la fantaisie et souvent l'incapacité de certains peintres font tous les frais dans les salles voisines, et qui atténuent singulièrement les fatigues du voyage.

L'art du graveur est un art intime, sérieux même quand il traite de sujets qui ne le sont pas ; jamais il ne prête à rire. C'est là un défaut capital au sentiment du gros du public ; pour que l'on consentît à l'oublier, il faudrait que le Salon de gravure se produisît seul, à l'abri de toute con-

1. Un accident d'imprimerie nous empêche de publier la suite du Salon de Peinture. Le travail de M. Antonin Proust paraîtra dans la prochaine livraison.

currence, à une autre époque que l'exposition des peintres. Malheureusement, le remède serait peut-être pire que le mal, et il est probable que l'on verrait les salles de gravure encore plus désertes qu'elles ne le sont aujourd'hui; l'expérience a été faite: en France, les expositions de *Blanc et Noir* n'attirent pas la foule. Il faut que les graveurs en prennent leur parti. Si le malheur d'autrui peut être un allègement au mal dont on souffre, l'exemple de leurs voisins les architectes est bien fait pour les consoler. Rien n'égale la mélancolie des lieux réservés aux ouvrages d'architecture : c'est une solitude parfaite, à peine troublée de temps à autre par quelque visiteur égaré ou poursuivant d'autres fins que l'examen des travaux exposés : projets de *Bâtiments scolaires* ou reconstitutions de l'*Arc d'Adrien*. La mode est, paraît-il, d'y ménager les entrevues de mariage, les salles des antiques du Louvre étant aujourd'hui trop fréquentées pour ces négociations discrètes.

La médaille d'honneur a été attribuée cette année à M. Waltner : on ne pouvait mieux choisir; cette décision du jury sera ratifiée par tous les artistes. M. Waltner est d'ailleurs, depuis plusieurs années déjà, l'artiste préféré des collectionneurs d'estampes. Français et Anglais se disputent aux plus hauts prix les épreuves de premier état de ses gravures. Ancien prix de Rome, ayant fourni toutes les étapes du succès dans les expositions, il ne lui manque plus, en fait de récompenses, que ce bout de ruban dont on s'est montré si prodigue en faveur de moins dignes que lui : mais la distinction dont il vient d'être honoré par ses confrères le désigne suffisamment au choix de l'administration des Beaux-Arts pour qu'il n'ait plus longtemps à attendre. M. Waltner a exposé deux superbes portraits d'après Rembrandt; ce sont des planches de grande dimension, pouvant être vues à distance comme les peintures, ou comme le seraient des copies peintes. La mode est à ces reproductions, qui par leur taille se rapprochent des originaux : véritables tableaux en blanc et noir où il est possible de tout renfermer, le sujet dans ses plus petits détails et les moindres accidents du travail d'exécution : l'esprit et la touche du maître. C'est une véritable innovation inspirée, je crois, par la vue des résultats merveilleux que donnait l'héliogravure appliquée à la transcription directe des tableaux. Elle réclame le concours de talents supérieurs, car il faut autre chose que de l'adresse pour mener à bien une œuvre pareille : ici, plus de faux fuyants, plus de sous-entendus; le dessin doit parler haut et ferme; et l'on n'a plus la ressource de masquer les défaillances de la main sous le charme menteur de colorations d'emprunt. Aux grandes planches, les grands moyens, pourrait-on dire. Ces moyens-là, ne les emploie pas qui veut, et la preuve en est que les graveurs mal

outillés se tiennent prudemment sur la réserve; les quelques imprudents qui se sont oubliés jusqu'à étaler leur faiblesse dans les grands formats n'y reviendront plus : la leçon ne sera pas perdue.

M. Waltner a pour lui la science et un sentiment exquis de son art; graveur de race, il débuta par assouplir sa main aux travaux sévères du burin : ce n'a été qu'un jeu pour lui de s'approprier ensuite tous les secrets de l'eau-forte. Son *Rembrandt* et le *Portrait du Rabbin* révèlent une incomparable habileté; ils font hautement l'éloge de l'artiste, et le procédé dont il s'est servi y gagne en importance. Après avoir admiré ces planches magnifiques de puissance et de tenue, on comprend difficilement le dédain dans lequel la gravure à l'eau-forte a été tenue si longtemps par les classiques, et dont elle ne s'est pas encore relevée auprès des membres de l'enseignement officiel. Il est démontré désormais qu'elle est de force à traduire tous les sujets et tous les genres, le grave et le doux, le plaisant et le sévère. Cette noblesse d'origine que l'on attribue au burin, l'effort d'un artiste élevé peut la lui conquérir; elle joint alors à sa grâce naturelle, au charme de ses colorations si riches et si variées, les qualités de sa nouvelle condition : l'élégance de la tenue, la distinction des manières. Cela équivaut à dire qu'il n'y a pas de recette en gravure pour fabriquer les œuvres de style : tous les moyens sont bons à qui la nature et l'éducation ont donné le pouvoir d'exprimer cette qualité transcendante de l'art.

La gravure au burin proprement dite, c'est-à-dire traitée dans la manière classique, voit s'éclaircir tous les jours les rangs de ses adeptes; mais s'ils sont peu nombreux le talent ne leur fait point défaut. M. Huot, notamment, marche de pair avec les plus illustres des temps passés. Le burin acquiert sous ses doigts une grâce, une facilité d'allure qui ne laissent rien soupçonner des difficultés vaincues; un dessinateur habile ne manie pas le crayon avec plus d'aisance. Quand on sait la lenteur du travail, l'énergie et la constance qu'il faut déployer pour vaincre la résistance du métal, on reste émerveillé. Pourquoi faut-il qu'autant de talent et d'efforts soient dépensés au service d'une œuvre sans intérêt, comme l'est la *Lettre d'amour* de M. Toulmouche! Nous plaignons sincèrement M. Huot si, comme je le suppose, il a suivi en cette circonstance la volonté d'un éditeur plutôt que son goût particulier.

La remarque peut, d'ailleurs, être faite d'une façon générale : les graveurs au burin sont bien mal partagés cette année sous le rapport des sujets. Il a fallu un rare talent à M. Jules Jacquet pour tirer parti comme il l'a fait de la *Esmeralda* de M. J. Lefebvre; il mérite bien la première médaille que le jury lui a décernée. Son frère, M. Achille Jacquet, n'était

guère plus favorisé : la *Flore et Psyché*, de M. Cabanel, lui devra plus qu'il n'a reçu de cette peinture. Pour M. Leenhoff, c'est pis encore; il avait à graver la *Jeune fille luttant contre l'Amour*, d'après M. Bouguereau ; on sait la pauvreté de cette toile, qui figurait au Salon de l'an dernier; M. Leenhoff l'a transfigurée par la toute-puissance de son talent de graveur; voilà encore une médaille bien gagnée. A vrai dire, M. Leenhoff n'est pas un *burinier* très classique; il professe une entière indépendance de moyens et son art le rapproche beaucoup plus de M. Gaillard que de M. François, pour citer un exemple. Nous ne lui en ferons ni un blâme ni un éloge; l'essentiel est que, par un dessin serré et correct, il soit parvenu à copier fidèlement son modèle; or, nous l'avons dit, M. Bouguereau lui doit une réelle reconnaissance.

D'autres noms encore nous semblent fort recommandables. M. Ch.-A. Deblois, très orthodoxe dans ses procédés, grave avec esprit et finesse; M. G. Lévy, M. Morse, ont la souplesse que donne une grande habileté; MM. Massard, Salmon et Burney exposent des portraits excellents. Le malheur est que l'on sent trop le document photographique sous la gravure. Ce sont des copies fort habiles sans doute, mais nous leur préférons les interprétations d'autrefois, où se révélait une marque plus personnelle; chaque graveur soulignait son œuvre d'un sentiment particulier, individuel, qui était comme une signature.

La gravure sur bois se tient bien au Salon. Certains artistes, étrangers pour la plupart, ont trouvé le moyen de rajeunir les vieux procédés. MM. Closson et Nash gravent avec la pointe d'une aiguille, ce qui n'est peut-être pas l'idéal à atteindre, puisqu'on aboutit à un effacement presque complet du travail, c'est-à-dire à la disparition d'un élément d'intérêt, mais il faut convenir que le résultat est bien séduisant. Les épreuves de ces gravures ont la fraîcheur, la finesse et l'éclat de certaines eaux-fortes; reste à savoir comment elles se comportent au tirage : nous croyons que leur complexion délicate doit exiger des soins spéciaux et qu'elles se prêteraient difficilement à des impressions multiples et hâtives.

J'ai noté certains noms peu connus encore, qui méritent d'être retenus : MM. Mathé, Prunaire, Villemsens, Wuillier, Fleuret, Thomas, Paillard, Mme Delorme. Les anciens sont toujours là sur la brèche, et tiennent leur rang; le jury a récompensé les plus vaillants, MM. Rousseau, Maurand, Dutheil, C.-E. Bellenger...; le même honneur aurait pu être fait à MM. Ansseau, Baude et à bien d'autres que je pourrais nommer, car les hommes de talent abondent dans la gravure sur bois.

La lithographie, qui n'a guère plus de clientèle, n'est pas complètement délaissée par les artistes. M. Fantin-Latour, dont les peintures ne

font pas grand tapage mais attestent un talent de premier ordre, poursuit la série, entreprise il y a quelques années, de ses poétiques transcriptions des musiciens modernes. Wagner et Schumann lui ont fourni le thème de deux beaux dessins sur pierre; ils iront rejoindre dans le portefeuille des amateurs les œuvres analogues du même artiste; certaines sont aujourd'hui presque introuvables. Le jury a récompensé deux lithographes : MM. Georges Bellenger et Maurou. Le premier exposait une reproduction du tableau de M. Feyen-Perrin, *Velpeau et ses élèves*, dont la composition rappelle, sans l'imiter, la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt; M. Maurou a traduit d'un crayon ferme et gras le *Patrie* de M. G. Bertrand.

Les aquafortistes nous montrent ce qu'il y a de plus intéressant à voir dans le Salon de gravure. A leur tête marche M. Waltner, dont nous avons parlé plus haut. A côté de lui, on admirait avec raison de superbes paysages de M. Chauvel et de M. Maxime Lalanne; une planche librement traitée et cependant d'une entière exactitude par M. A. Gilbert, d'après *Les Sangliers* de Rosa Bonheur; la gravure est incontestablement supérieure au tableau : ce n'est pas, nous l'avons dit, la seule surprise de ce genre qu'ait offerte le Salon de 1882. M. Haig avait deux remarquables vues de la *Cathédrale de Chartres;* le jury s'en est aperçu et lui a décerné une médaille; on n'est pas habitué à voir traiter l'architecture avec cette ampleur; les accents chaleureux du dessin de M. Haig ne l'ont pas empêché de respecter la vérité dans les détails. M. Champollion a gravé avec talent, quoique d'une pointe un peu molle, le *Décavé* de M. Orchardson : il est vrai que le souci d'être exact l'entraînait à suivre les défauts de son modèle; on sait que le tableau du peintre anglais laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la fermeté.

Toutes les planches dont nous venons de parler sont de grande dimension; elles réclamaient des graveurs une somme de talent et d'efforts qui doit être comptée à leur avoir, au chapitre des difficultés vaincues. M. La Guillermie est également de ceux qui ne reculent pas devant l'obstacle de la taille : il a été à bonne école; son portrait du *Président Grévy*, d'après M. Bonnat, est une œuvre solide, comme le tableau; le dessin expressif et bien conduit révèle un artiste instruit, interprète excellent des œuvres des autres et capable de créer pour son propre compte, ainsi qu'il l'a prouvé à diverses reprises.

En dehors des peintres qui font de l'eau-forte à l'occasion, on trouve fort peu de graveurs assez sûrs d'eux-mêmes pour affronter les créations originales. MM. L. Flameng, Lalauze, Hédouin ont fait leurs preuves; l'exposition des deux derniers nous les montre vaillants et alertes comme au premier jour. M. Flameng s'est abstenu cette année, mais il est tou-

jours sur la brèche; les amateurs des beaux livres illustrés voient sans cesse reparaître son nom consacré par le succès.

La série d'illustrations que M. Boilvin a composées et exécutées à l'eau-forte pour les poésies de M. F. Coppée, comptera pour beaucoup dans l'œuvre de ce graveur. Nous voyons en lui le dernier descendant d'une race exquise d'artistes dont les noms sont fêtés par les bibliophiles du monde entier. Par la souplesse, la grâce et l'élégance de son talent, M. Boilvin est le digne héritier de nos illustrateurs français du XVIII[e] siècle. Il leur ressemble à ce point que parfois on le croirait leur contemporain; quand son sujet le conduit à reproduire les mœurs et le costume du temps où ils vivaient, l'illusion est complète : on cherche au bas de l'estampe le nom d'un Moreau ou d'un Saint-Aubin.

L'habileté de M. Eug. Burnand n'est pas comparable, à ne considérer que le graveur; mais ses illustrations de *Mireille* attestent un réel talent d'invention et des qualités de dessinateur fort recommandables; nous ne sommes pas étonnés de retrouver son nom à la peinture et de l'y voir figurer avec honneur.

Les eaux-fortes de M. Whistler sur des motifs pris à Venise sont des œuvres exquises : les amateurs le savent et se les disputent; quant au public, il passe à côté d'elles sans les voir. Le contraire nous étonnerait. Artiste original, épris de la quintessence des choses, M. Whistler se borne le plus souvent à résumer en quelques traits la note dominante de ses impressions visuelles; d'autres fois il se complaît à extraire de l'ombre quelques silhouettes fantastiques : toujours et partout le poète est présent, mais il faut avoir de bons yeux pour le distinguer. On comprend que ces écritures mystérieuses ne puissent être déchiffrées que par un petit nombre d'initiés.

M. F. Buhot, dont nos lecteurs ont souvent apprécié le mérite d'interprétation, a l'ambition, lui aussi, de boire dans son verre. Les *Chaumières normandes* qu'il exposait ont cette saveur marquée que les vrais artistes parviennent seuls à dégager dans une estampe originale; l'une d'elles fait songer aux admirables eaux-fortes de Claude Lorrain : je ne sache pas de meilleure recommandation auprès des amateurs.

On connaît, dans cette revue, le talent robuste et sincère de M. Paul Renouard; les dessins que nous avons publiés de lui ont été fort goûtés; ses eaux-fortes du Salon, où il étudie avec le même esprit d'observation les coulisses et le personnel dansant de l'Opéra, nous ont paru moins bien venues que les dessins. La faute en est, croyons-nous, au procédé dont il a fait choix : le mélange d'eau-forte et d'aquatinte alourdit un sujet qui demandait au contraire à être légèrement traité. M. Renouard y a gagné cependant de beaux effets de lumière.

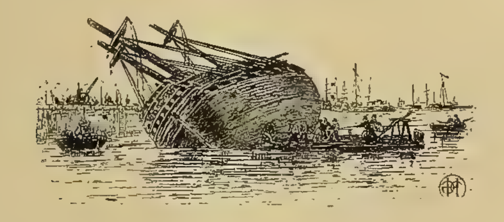
L'illustration des *Orientales*, de Victor Hugo, ne fait pas grand honneur à MM. Gérôme et Benjamin Constant qui ont composé les dessins; mais le mérite du graveur ne sera pas contesté. M. F. de los Rios interprète les dessins des autres avec la même habileté consommée dont il dispose quand il grave ses compositions personnelles, par exemple les illustrations originales pour les *Contes* de Pinot-Duclos qu'il avait également exposées.

Beaucoup des excellents artistes dont nous venons d'apprécier les ouvrages nous touchent de très près; ils ont plus ou moins collaboré à la *Gazette*. Parmi ceux qu'il nous faut encore signaler, nous retrouvons d'autres noms familiers à nos lecteurs : M. Le Rat, dont la savante et séduisante eau-forte d'après Meissonier, *la Vedette*, a été faite pour nous; M. Lalauze, déjà nommé; MM. G. Greux, Queyroy, Milius, J. Adeline, dont les travaux mériteraient mieux qu'une citation rapide; M. Henri Guérard.

Dessinateur d'un talent sérieux, poursuivant la vérité objective et ne s'arrêtant que lorsqu'il a atteint son but, M. Guérard interprète toutes choses avec originalité. Le jury a récompensé d'une médaille la série de verres et de cristaux gravés et les marines qui formaient son exposition. Une des planches est ici sous les yeux du lecteur; il pensera sans doute comme le jury que l'artiste méritait une distinction.

Je retrouve enfin, sur mes notes, plusieurs noms d'exposants accompagnés de commentaires flatteurs; il ne faut pas qu'ils soient victimes de la nécessité où je suis d'arrêter court la besogne ingrate que j'ai entreprise. M. Lenain, excellent portraitiste, M. Jequier, dont les marines ont été fort remarquées, M. Storm de Gravesande, un maître de la pointe sèche, M. Lecouteux, M. Foulquier, et... tous les hommes de talent que j'oublie voudront bien m'excuser si je ne leur rends pas la justice qui leur est due. Il en est du Salon de gravure comme des autres : le talent et surtout la connaissance du métier sont aujourd'hui tellement répandus qu'il est presque impossible à la critique de faire un choix complètement équitable. A vrai dire, les bons artistes n'y perdent pas grand'chose, car le public sait bien les reconnaître dans la mêlée et prodiguer à chacun des faveurs autrement précieuses que les éloges de la presse.

ALFRED DE LOSTALOT.



LE MUSÉE DES MOULAGES

AU TROCADÉRO



En toutes choses, l'essentiel est de commencer. On vient d'ouvrir au public les cinq premières salles du musée des moulages du Trocadéro. L'œuvre est née, le reste suivra, et la France sera dotée enfin d'un musée dont l'extrême importance pour l'enseignement des arts et même pour l'éducation générale du public était depuis longtemps reconnue. Nous étions en cette matière fort en retard sur nos voisins. Nous pouvons regagner le terrain perdu, mais à la condition que le développement qu'on est en mesure de lui donner ne soit point entravé par de mesquines considérations d'économie et surtout à la condition que sa portée historique reste le principe fondamental de son organisation.

L'inauguration du musée du Trocadéro a été accueillie avec la plus grande faveur. C'est à l'administration de ne pas s'endormir sur un succès d'aussi bon augure et de poursuivre avec activité son travail.

Nous avons de sérieuses critiques à formuler et nous les formulerons avec franchise ; mais, quelles que soient nos idées personnelles, nous considérons comme le plus simple des devoirs de payer un large tribut de reconnaissance à la mémoire du grand artiste, de l'esprit éminent dont les convictions ardentes pouvaient seules triompher de notre apathie et de nos habitudes routinières. C'est Viollet-le-Duc qui est le véritable fondateur, qui est encore aujourd'hui l'âme vivante de ce musée.

Sans son initiative, sans la puissante autorité de son nom, le musée des moulages serait encore fort paisiblement relégué dans la catégorie des « musées à créer ». Le musée du Trocadéro, tel qu'il est conçu, n'est que la réalisation des idées qui sont exposées dans ses deux rapports préliminaires. A ce point de vue, il conviendrait peut-être de l'appeler Musée Viollet-le-Duc. Nous dirons tout à l'heure les raisons qui nous font repousser cette dénomination trop étroite. On s'est contenté, pour le moment, de lui conserver le titre de *Musée de la sculpture comparée*, qui lui avait été donné dès le début.

C'est le plan de Viollet-le-Duc que nous avons à juger, puisque c'est ce plan qui a été mis à exécution.

Il y a vingt-sept ans déjà, l'illustre architecte avait proposé, par une lettre adressée au Ministre d'État chargé du département des Beaux-Arts, de fournir gratuitement à l'administration des moulages de statuaire et de sculpture d'ornement pris sur les beaux types de l'art français au Moyen Age et à la Renaissance. Il se trouvait alors que l'Angleterre, ayant obtenu de faire exécuter ces moulages pour ses écoles et ses collections, les membres de la Commission des Monuments historiques avaient stipulé que ces autorisations ne seraient accordées qu'à la condition de laisser un double de chaque estampage à nos agences. Il ne s'agissait que de réunir et de classer ces doubles pour former un noyau du plus grand intérêt, qu'il eût été facile de compléter, presque sans bourse délier, au fur et à mesure des restaurations successives entreprises dans tous nos monuments.

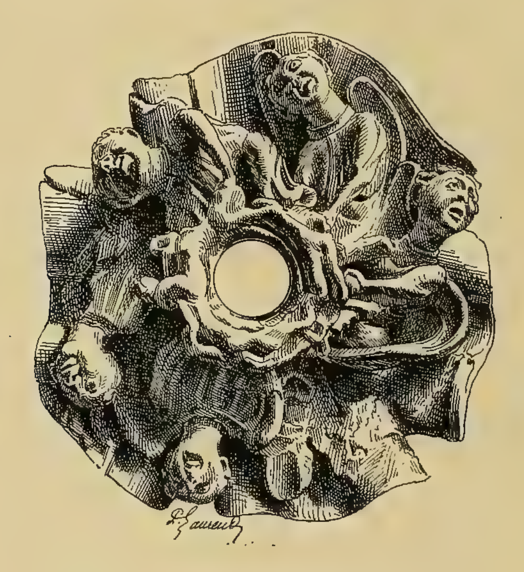
Le rapport de Viollet-le-Duc de 1879 constate avec amertume qu'il ne fut fait aucune réponse officielle à cette offre de la Commission. Or ces estampages en double, réservés sur quelques chantiers, se perdirent ou furent détruits, faute d'emplacement pour les recevoir. C'est ainsi qu'a disparu l'admirable collection formée dans les chantiers de Notre-Dame de Paris. Tandis que l'Angleterre consacrait plus de 100,000 francs à des moulages de sculptures françaises, nous dédaignions de recueillir ceux qu'on nous offrait. Il convient de faire remonter la responsabilité de cette incroyable indifférence non seulement à l'Administration des Beaux-Arts, mais aussi à celle de nos musées et à l'Académie des Beaux-Arts, dont la sourde opposition fut assez puissante pour réduire à néant les propositions de la Commission des Monuments historiques.

Le mouvement des idées a fait enfin son œuvre. Un emplacement admirable se trouvait sans emploi, celui du Trocadéro, dont les deux longues galeries recourbées semblent avoir été construites pour un musée de cette nature ; Viollet-le-Duc fit une nouvelle campagne qui cette fois

fut plus heureuse. Il fut chargé des rapports préparatoires. Son plan est complet; c'est celui que l'on a suivi, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Dans sa pensée, le but à poursuivre était de constituer un musée de la sculpture comparée. Le mot *comparée* prenait ici un sens particulier. Il lui servait à formuler une thèse dont la préoccupation se retrouve dans ses nombreux ouvrages et qu'il a nettement définie dans son premier Rapport.

« Chez les peuples, dit-il, qui ont atteint un haut degré de civilisation, l'art de la sculpture se divise en trois périodes :



RONDE D'ANGES.

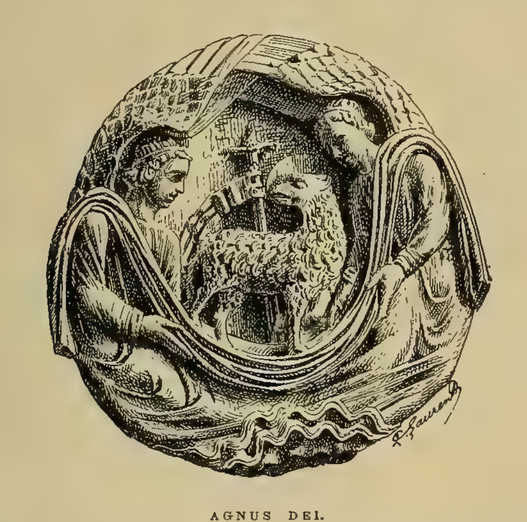
(Clef de voûte du transsept de la cathédrale de Soissons. — (XIIe siècle.)

« 1° Imitation de la nature suivant une interprétation plus ou moins délicate et intelligente. 2° Époque hiératique, pendant laquelle on prétend fixer les types. 3° Époque d'émancipation et de recherche du vrai dans le détail et perfectionnement des moyens d'observation et d'exécution.

« Tous les peuples ne remplissent pas la totalité de ce programme. Les uns parcourent les trois phases de ce développement de l'art, d'autres n'accomplissent que les deux premières et ne dépassent pas la période hiératique. Tels ont été la plupart des peuples orientaux, les Égyptiens de l'antiquité et les Byzantins. Mais, où que l'on prenne la civilisation à laquelle appartient l'art de la sculpture, il y a une analogie frappante entre les produits de chacune de ces périodes. Ainsi l'époque dite eginé-

tique ou archaïque, chez les Grecs, présente avec l'époque archaïque du XIIe siècle en France les rapports les plus intimes. De même, entre le développement de l'art sculptural chez les Grecs de l'antiquité, à dater de Périclès, et en France à dater du XIIIe siècle, trouve-t-on des analogies très intéressantes à constater.

« Donc des moulages empruntés à des sculptures égyptiennes de l'époque sincèrement archaïque, c'est-à-dire comprise entre les VIe et XVIIIe dynasties, ou à des sculptures grecques éginétiques et à des œuvres de la statuaire française du XIIe siècle, mises en regard avec méthode, montreraient comment ces trois expressions de l'art, si éloignées qu'elles soient entre elles par le temps et les conditions sociales, procèdent d'un



AGNUS DEI.

(Clef de voûte de la salle du Trésor à la cathédrale de Soissons. — (XIIe siècle.)

même principe et produisent des résultats à peu près identiques. Il est telle statue du portail royal de la cathédrale de Chartres qui, placée près de certaines figures hiératiques grecques, semblerait se rattacher à une même école par la façon d'interpréter la nature, de concevoir les types et par le faire. Il en serait de même pour les sculptures datant de l'affranchissement de l'hiératisme, entre l'art grec depuis Phidias et l'art français des XIIIe et XIVe siècles. »

La théorie est tout au moins ingénieuse ; il nous est cependant impossible d'en accepter les conclusions dans leur rigueur. Elle a fort bon air sur le papier, mais ses vices sautent aux yeux. Les deux premières salles du musée du Trocadéro, aujourd'hui à peu de chose près complètes,



LE PUITS DE MOÏSE, PAR CLAUX SLUTER (XVe SIÈCLE).

(Chartreuse de Dijon.)



LE PUITS DE MOÏSE, PAR CLAUX SLUTER (XV° SIÈCLE).

(Chartreuse de Dijon.)

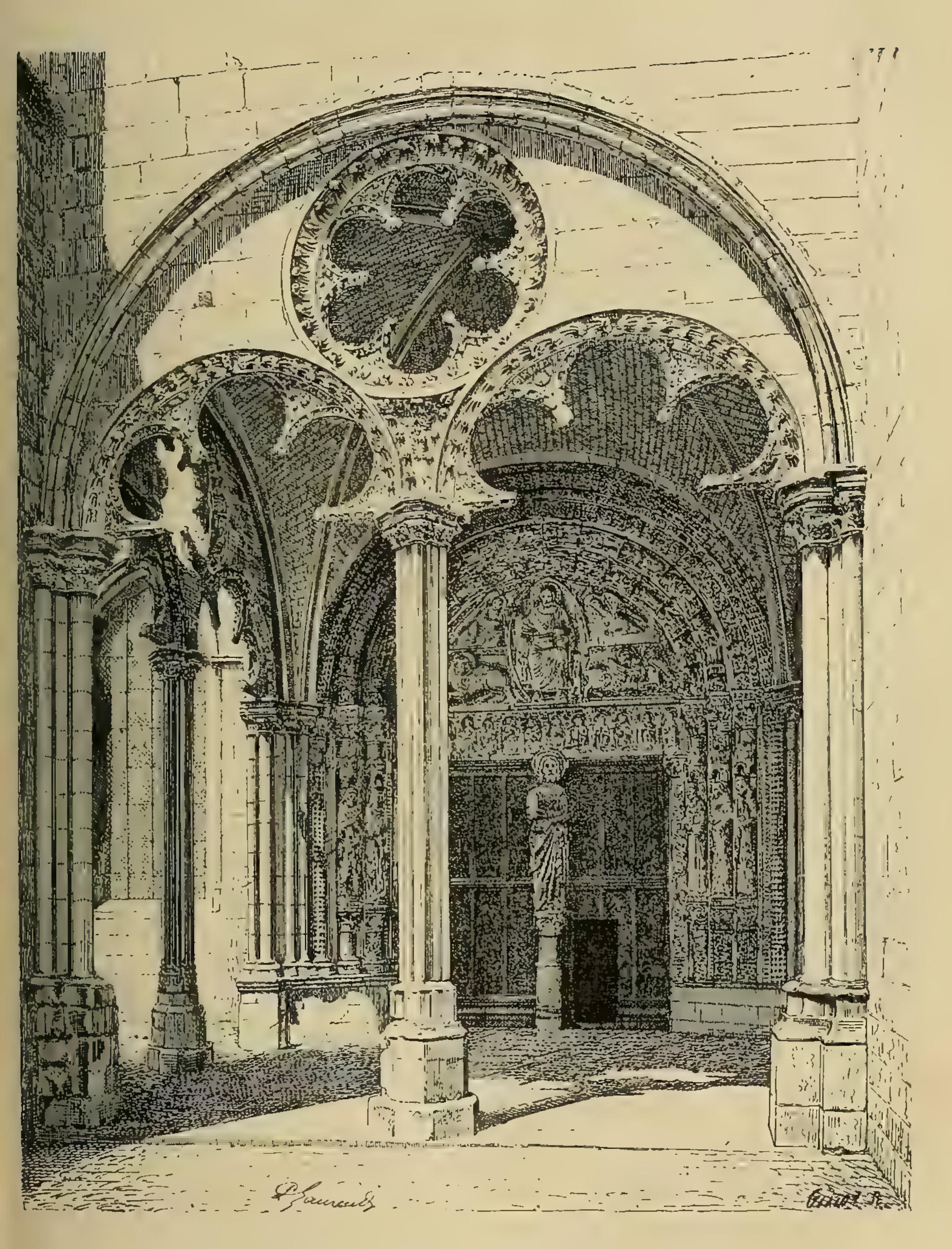
n'en sont que la mise à exécution. Nous devons dire que le procès a été perdu auprès du public presque sans discussion. Ce mélange de types assyriens, de types égyptiens des anciennes dynasties, de types grecs de l'école éginétique, placés de distance en distance, sans lien entre eux ; ce rapprochement entre des bas-reliefs assyriens et les figures du portail de Moissac, entre l'homme en bois de Boulaq ou les télamons des frontons d'Égine et les sculptures bourguignonnes de Vézelay, entre la statue de



MOINE EN PRIÈRE, PAR CLAUX SLUTER,

(Tombeaux des ducs de Bourgogne, au Musée de Dijon.)

Mausole ou les cariatides du temple de Pandrose et nos grandes œuvres du XIIIe siècle, ont paru d'un enseignement incertain et d'un effet médiocre. Les analogies de style et d'exécution sont purement accidentelles ; elles n'ont aucun accent d'évidence et de continuité. Le seul résultat de ce groupement aventureux a été de grandir outre mesure la puissance décorative et architecturale de notre art du moyen âge. D'un côté, des morceaux détachés des ensembles auxquels ils appartenaient ; de l'autre, les ensembles entiers avec leur architecture servant de cadre, comme dans cet incomparable et grandiose portail de Vézelay du XIIe siècle : ce n'est



PETIT PORCHE MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

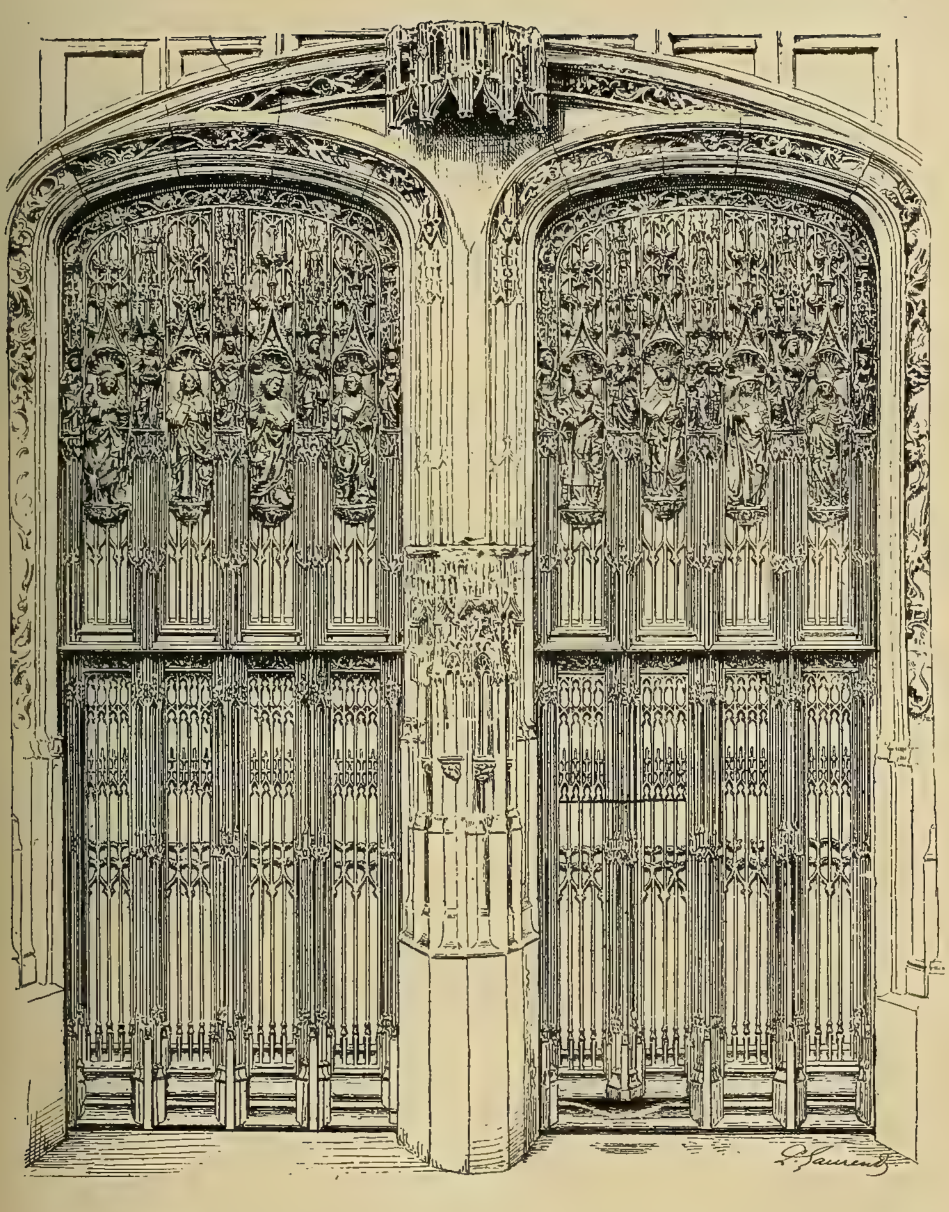
(XIIe ET XIIIe SIÈCLES.)

plus de la comparaison, c'est de l'écrasement. Est-ce le but secret poursuivi par Viollet-le-Duc? Cela est bien possible.

Les rapprochements des divers pays, des diverses époques, des divers styles, sont d'un intérêt indiscutable, mais ils se peuvent faire à distance et de souvenir. Point n'est besoin de les souligner avec une insistance pareille. Qui veut trop prouver ne prouve rien.

Il est à souhaiter que ces fragments des arts de l'antiquité soient enlevés et placés dans l'autre aile du Trocadéro, à leurs places respectives au milieu des séries antiques. Le titre : *Musée de sculpture comparée* n'aura plus le sens militant qu'on a voulu lui donner. Nous aurons alors un musée général de la sculpture.

Cette élimination n'est pas encore suffisante à nos yeux. L'aspect des salles actuellement ouvertes au public tranche la question avec la plus éloquente netteté. Dans ce mélange d'art antique et d'art français du moyen âge, de Renaissance italienne, française et allemande, l'art français, envisagé dans ses côtés supérieurs d'art sculptural, domine sur toute la ligne. Il l'emporte par le nombre et la valeur des morceaux, et aussi par leur attrait de nouveauté, par leur supériorité d'appropriation décorative. Cette révélation d'œuvres françaises, peu ou point connues du public, ou du moins fort dédaignées du public français par cela même qu'elles ne sont ni grecques ni italiennes, a été comme un coup de foudre. M. Prudhomme a ouvert de grands yeux devant cette apparition, bien incomplète cependant, du grand art français des XII[e] et XIII[e] siècles. Quelques moulages bien choisis et bien présentés ont plus fait pour mettre en relief le génie d'une époque, si longtemps traitée de barbare, que toutes les dissertations du monde. C'est merveille de voir alignées dans leur grandeur imposante, dans leur calme et sublime fierté ces figures de Chartres, de Reims, de Paris, d'Amiens, ces théories d'un jet si sculptural, ces bas-reliefs d'un accent si juste, si énergique, ces draperies d'un mouvement si souple et si naturel. L'âme du spectateur tressaille tout entière et se trouve comme entraînée par un je ne sais quoi de surhumain qui palpite sous le ciseau des maîtres tailleurs de pierre de nos églises et de nos cathédrales. La naïveté, la sincérité, la simplicité de leur art semble s'adresser à ce que nous avons de plus intime en nous. Les idées d'accord, d'harmonie, de rythme, de proportion relative et d'échelle, de subordination aux cadres architecturaux, prennent une forme tangible, objective. On ne peut souhaiter une plus claire, une plus belle leçon d'art. On quitte ces deux salles des XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles avec regret, et quand on y revient après une excursion dans le XVI[e] on éprouve comme une joie de respirer plus librement, plus largement.



PORTES EN BOIS DU TRANSEPT SEPTENTRIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.

(XVe SIÈCLE.)

La sculpture représente, avec l'architecture, dont elle n'est d'ailleurs que le complément, notre art national. Depuis le commencement du XIe siècle jusqu'à l'époque actuelle, la chaîne est ininterrompue; l'évolution n'a point d'éclipse ; la sève conserve toute sa vigueur et s'étend dans tous les rameaux ; l'art de la sculpture est notre gloire la plus pure, la plus certaine. Et, dans cette production de près de neuf siècles, le point culminant est au commencement de ce siècle de saint Louis, qui est notre siècle de Périclès dans les arts plastiques.

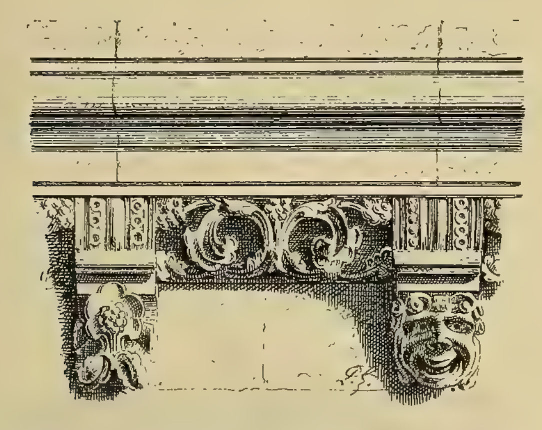
Rappelons les paroles de Viollet-le-Duc ; elles sont dignes d'être méditées : « Nous sommes à peu près les seuls en Europe, écrivait-il dans son rapport, qui ne connaissions pas la sculpture française. Nos jeunes artistes vont en Italie admirer certaines œuvres des maîtres primitifs de cette contrée, des Pisans par exemple, lesquelles datent du XIVe siècle, et ne se doutent pas que nous possédons en France des exemples antérieurs de plus d'un siècle à ces œuvres et infiniment meilleurs au point de vue du style et de l'exécution. Cette indifférence, cette ignorance, peut-on dire, ont été soigneusement entretenues dans l'enseignement officiel donné à l'Ecole des Beaux-Arts par l'Académie qui tient cet enseignement sous sa main, l'Académie n'entendant point que les études sur l'art sortent du champ qu'elle a délimité à une époque où les connaissances critiques sur les arts étaient très-bornées. »

C'est notre droit et, disons-le, notre devoir de former avant tout un musée de la sculpture française, de reprendre, pour la développer, l'idée féconde de Lenoir ; c'est un devoir envers nous-mêmes et envers les étrangers qui viennent nous visiter, et qui préféreront de beaucoup la chronologie, la succession d'un art qu'ils ne connaissent que par fragments à la répétition d'œuvres connues du monde entier et qu'ils possèdent en moulages dans leurs musées. Sans vouloir faire tort aux admirables chefs-d'œuvre de Verrocchio, de Donatello, de Luca della Robbia et de Michel-Ange, nous pensons qu'on aimera mieux trouver ici le parfum de notre terroir. L'étranger nous demandera non le Colleone, le Gattamelata ou les tombeaux des Médicis, mais les conceptions sculpturales des Michel Columb, des Goujon, des Germain Pilon, des Puget, des Coysevox, des Houdon, des Pigalle, des Rude et de ces artistes anonymes du moyen âge qui ont prodigué leurs travaux sur la surface de la France. Toute l'aile gauche du Trocadéro y suffira à peine. Car si nous voyons ce qui s'y trouve déjà, nous voyons surtout ce qui y manque.

Dans les reproductions que nous donnons avec cet article se trouvent précisément quelques-uns des monuments dont nous regrettons l'absence ; ainsi, cette admirable porte de Bourges qui est une des merveilles de

l'art roman, les figures des tombeaux des ducs de Bourgogne, à Dijon, et les portes en bois du portail septentrional à la cathédrale de Beauvais.

Nous ne saurions trop souhaiter que l'on exécutât un moulage de l'*ensemble* du porche de Bourges que reproduit ici le dessin de M. Paul Laurent. C'est un des morceaux les plus précieux et les plus intéressants de notre architecture religieuse, et je ne parle pas seulement de la porte, qui est un type accompli de l'école des bords de la Loire au XIIe siècle, mais surtout des baies à jour qui ferment le petit porche sur deux de ses côtés et présentent une disposition si rare et si élégante. On



CORNICHE EXTÉRIEURE DU TRANSEPT DE SOISSONS.

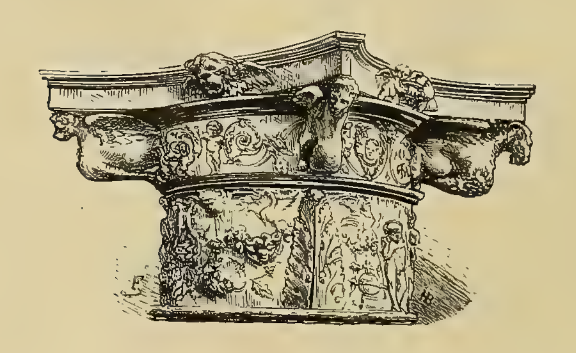
(XIIe SIÈCLE.)

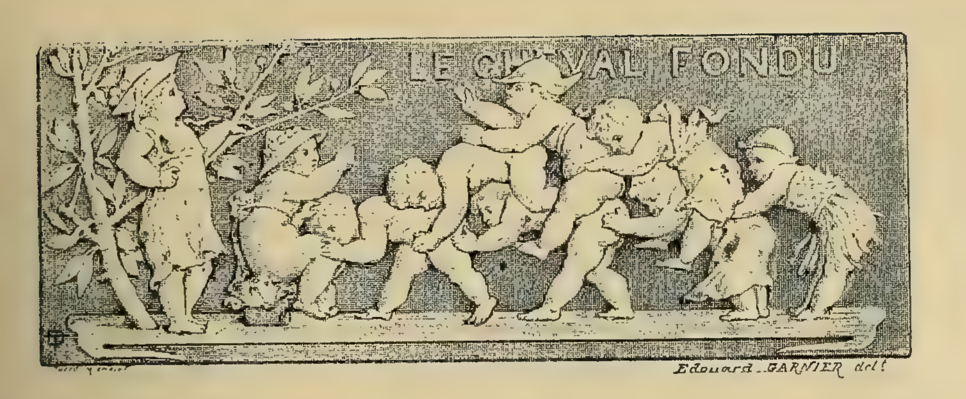
y rencontre un emploi ingénieux de l'arc en tiers point en pleine époque ogivale. La sculpture en est particulièrement robuste et souple. De même, pour Claux Sluter, le grand sculpteur de la cour de Bourgogne, il conviendra d'ajouter au Puits de Moïse les moulages des figures du portail de la Chartreuse et ceux des tombeaux entiers des ducs conservés au Musée de Dijon.

Mais qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée. Nous ne voulons en aucune façon écarter les moulages des œuvres étrangères. Nous croyons seulement que l'aile droite suffirait, d'une part, à la sculpture antique, comprenant l'Asie occidentale, l'Égypte, la Grèce et Rome, et de l'autre, à l'Italie, à l'Espagne, aux Flandres et à l'Allemagne. L'antiquité a déjà un superbe musée de moulages à l'école des Beaux-Arts. On pourrait ne prendre, dans chaque pays et dans chaque école, que les types les plus parfaits et les plus caractérisés.

Les idées que nous venons d'émettre sont partagées par quelques membres de la commission d'organisation, et notamment par M. Antonin Proust, dont l'activité, pendant son court passage à l'administration des arts, a beaucoup fait pour le musée du Trocadéro; mais ces membres sont en minorité, et il est probable qu'on s'en tiendra à un musée cosmopolite, c'est-à-dire à une macédoine d'œuvres souvent fort disparates et qui se nuisent entre elles. C'est avec une véritable tristesse que nous constatons que, dans la hâte de l'installation et dans la préoccupation où l'on se trouvait de suivre à la lettre le plan de Viollet-le-Duc, on s'est lié les mains pour l'avenir. Les moulages d'ensemble scellés aux murailles ne peuvent plus être déplacés sans un risque grave pour leur intégrité et sans une grosse dépense. Les XIe, XIIe et XIIIe siècles, qui sont l'honneur impérissable de notre art et de notre pays, devront se contenter de deux salles déjà pleines. C'est dérisoire.

LOUIS GONSE.





LA CÉRAMIQUE AU SALON

ET AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



La céramique est aujourd'hui plus à la mode que jamais; on la voit apparaître partout et sous toutes ses manifestations bonnes ou mauvaises : dans les salles à manger, sous forme d'assiettes et de plats appendus au mur; dans les salons, en jardinières et en cache-pots; sur les étagères des boudoirs aussi bien que dans les vitrines des collectionneurs sérieux et convaincus ; c'est un véritable envahissement.

Certes, nous sommes loin de nous en plaindre et, pour notre part, nous ne connaissons pas d'art qui mérite autant d'être encouragé et admiré, qui offre d'aussi grandes ressources sous le rapport de la décoration, et qui ait produit des œuvres plus riches, plus complètes et montrant mieux, dans les phases diverses qu'il a parcourues, les progrès réalisés par l'industrie humaine.

Cependant il doit y avoir des limites à tout, et si amoureux que nous le soyons des porcelaines et des faïences, nous ne pouvons nous

empêcher de regretter la place considérable qu'elles occupent tous les ans, et particulièrement cette année, au palais des Champs-Élysées. Sur les treize cents numéros qui composent la deuxième série du catalogue du Salon, sept cents au moins appartiennent aux porcelaines et aux faïences, et l'on s'explique d'autant plus difficilement, à leur égard, la bienveillance du jury, — qui ne passe cependant pas dans le monde des artistes pour être trop indulgent, — que beaucoup des membres qui le composent voient leurs tableaux copiés, ou plutôt interprétés ainsi d'une façon souvent grotesque, et que leur sévérité serait certes facilement excusable. Nous en appelons surtout à MM. Bouguereau, Jules Lefebvre et Cabanel, dont les œuvres les plus justement appréciées semblent particulièrement avoir tous les ans le triste privilège d'être ainsi défigurées outrageusement.

Au mois de février ou de mars, quand on entre dans certains intérieurs parisiens, l'odorat est péniblement affecté par une vague odeur d'essence de térébenthine ou d'huile d'aspic; la mère s'empresse alors de vous dire d'un air modestement orgueilleux : « Ma fille prépare son Salon; nous n'avons que jusqu'au 20 cette année ». Or le *Salon* que la jeune fille prépare ainsi se compose, le plus souvent, d'un ou deux portraits péniblement calqués sur des photographies agrandies à cet effet, — et que l'on se garde bien de montrer, — maladroitement et lourdement peints, avec des tons faux et des couleurs salies par des retouches et des poussières sous lesquelles disparaissent la pureté et la fraîcheur de l'émail. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la longue suite de petits cadres superposés qui encombrent, à l'exposition, la galerie de l'horloge, pour se rendre un compte exact du mauvais service que le jury rend ainsi à de malheureuses jeunes filles qui seraient incapables de tirer un profit quelconque du talent qu'elles croient avoir et qui, néanmoins, se figurent de bonne foi être des artistes, puisqu'elles sont reçues au Salon.

Malgré son importance réelle, ce n'est pas là, du reste, le seul côté sous lequel il faille envisager la question. Il est une autre raison qui touche à un des intérêts les plus élevés de l'art céramique et qui devrait suffire pour faire rejeter bien loin tous ces portraits manqués et toutes ces odieuses petites copies si complètement ridicules.

La céramique est, et doit être avant tout, un art essentiellement décoratif. La porcelaine et la faïence offrent à la décoration des ressources infinies et que nulle autre matière ne peut donner. La pureté de l'émail, l'éclat et la profondeur qu'il communique aux couleurs, l'harmonie que sa glaçure uniforme conserve entre les parties peintes et celles qui sont restées blanches, sont autant d'éléments dont le peintre céramiste doit

tenir compte et dont il est nécessaire qu'il sache tirer parti. Les Chinois et surtout les Japonais, ces merveilleux artistes chez lesquels le sentiment décoratif est développé à un si haut degré, l'ont parfaitement compris, et c'est là, principalement, dans cette intelligence parfaite des vibrations de la couleur et de l'éclat de la couverte, qu'il faut chercher le secret de leur supériorité au point de vue céramique, bien plus que dans une prétendue qualité exceptionnelle des matières premières.

A toutes les époques, du reste, et dans tous les pays, les potiers ont respecté cette grande loi de la décoration appropriée à la forme et à la matière, et si, parfois, quelques-uns les ont méconnues, ils n'ont produit que des œuvres d'un ordre relativement inférieur, malgré la perfection du dessin et la pureté de l'exécution ; telles sont certaines majoliques italiennes des XVIe et XVIIe siècles, couvertes en plein de sujets de figures, sans que l'artiste ait paru avoir le moindre souci des déformations que ces figures devaient fatalement subir, et du peu de convenance d'une pareille décoration sur des plats et des assiettes.

Dans la plupart des écoles dites professionnelles, à part quelques exceptions dont nous signalerons plus loin un éclatant exemple, l'enseignement de la peinture sur porcelaine et sur faïence est entré depuis longtemps dans une mauvaise voie. On n'y enseigne ni le principe de la véritable décoration céramique ni la pratique du *métier* proprement dit, la chose la plus importante et la plus difficile à apprendre. Les professeurs de ces écoles sont presque tous des artistes de talent, pleins de dévouement et très capables assurément de montrer à dessiner, mais ce sont rarement des porcelainiers connaissant toutes les ressources du métier, sachant donner à une ébauche la franchise de tons et la vivacité nécessaires pour permettre au travail complémentaire de conserver les qualités de fraîcheur et de glaçure qui seules font les bonnes porcelaines.

La plupart du temps, on se borne à indiquer aux élèves que les couleurs doivent être employées à l'essence au lieu d'être étendues d'eau ou mélangées d'huile, et quand elles ont péniblement fait une peinture quelconque sur une plaque ou sur une assiette, superposant des couleurs sans se rendre compte de la plus ou moins grande fusibilité de chacune d'elles et sans savoir l'effet que ces mélanges produiront au feu, on porte la pièce chez le *cuiseur*, qui pose les fonds ou trace les filets à la tournette. Presque toujours il sort de la moufle une œuvre sans nom, pâle, terne, grippée ou écaillée par suite du mauvais emploi des couleurs ; et, bien que le cuiseur qui, lui, sait son métier, indique avec complaisance la cause du mal, c'est toujours à lui que, rentrée à la maison, l'élève fait remonter la responsabilité des accidents qui se sont produits

au feu ; on a même inventé à cet effet tout un langage spécial qui donne facilement le change aux profanes.

Il y aurait là, certainement, à opérer une réforme sur laquelle nous appelons l'attention du conseil supérieur des Beaux-Arts ; il y aurait surtout, pour messieurs les membres du jury, à apporter un peu plus de sévérité dans la réception au Salon de toutes cette classe d'œuvres hybrides, leur indulgence donnant une sorte de prime d'encouragement à la pratique d'un faux art qui, nous le répétons, ne peut conduire à rien la plupart des jeunes filles qui s'y adonnent.

Et cependant l'enseignement de la peinture sur porcelaine peut, s'il est bien dirigé, donner d'excellents résultats ; nous n'en voulons pour preuve que la vitrine exposée en ce moment au *Salon des Arts décoratifs* et qui montre un ensemble remarquable de travaux exécutés par les jeunes artistes de cette École des Beaux-Arts de Limoges fondée par les soins et le dévouement éclairé de l'honorable M. Dubouché, dont l'industrie limousine déplore la perte récente.

La plupart des porcelaines qui figurent dans cette vitrine sont peintes au grand feu, sous couverte, avec des oxydes purs ou des pâtes colorées qui prennent à la cuisson une harmonie merveilleuse ; elles sont surtout conçues dans un sentiment décoratif excellent. C'est bien là de la véritable céramique, tout à la fois riche de tons et sobre de couleurs, n'ayant de rehauts d'or que juste ce qu'il faut pour faire vibrer la lumière ; certaines assiettes, entre autres celle *aux crevettes* que le Musée des Arts décoratifs a eu l'heureuse pensée d'acquérir, sont de véritables chefs-d'œuvre de composition intelligente et d'exécution saine et vigoureuse, qui nous consolent un peu des miévreries exposées au Salon et qui nous rassurent pleinement sur l'avenir de notre grande industrie céramique. L'École de Limoges n'en est plus, du reste, à faire ses preuves de maîtrise ; ses élèves ont su prouver plusieurs fois combien ils ont rapidement profité de l'enseignement des excellents professeurs mis par M. Dubouché à la tête de cet établissement modèle, qu'il avait fondé avec un si grand désintéressement et dont il suivait les progrès avec tant de sollicitude et d'intelligence ; cependant elle n'avait encore rien produit d'aussi complet et d'un art aussi élevé que les quelques œuvres qu'elle a montrées au Salon de cette année.

Ce n'est pas, du reste, la seule surprise que nous a réservée cette première tentative du Salon annuel organisé par les soins de l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Un artiste justement apprécié comme peintre, M. Cazin, s'est révélé sous un aspect inattendu et, pour ses débuts dans nos expositions, a conquis parmi les délicats et les vrais amateurs

une des places les plus élevées dans l'art de la céramique, de même qu'il avait su obtenir du premier coup, au Salon de 1880, une des plus hautes récompenses que le jury ait décernées.

Appliquant à la décoration des grès qu'il fabrique lui-même et décore entièrement les étonnantes qualités de dessin et d'observation sincère de la nature qui distinguent ses moindres études de peinture, M. Cazin est arrivé, avec les ressources relativement restreintes que donne le grès, à



PLAT EN GRÈS, PAR M. CAZIN.

(Salon des Arts décoratifs.)

produire des œuvres étonnantes de simplicité et remarquables surtout par la véritable intelligence du sentiment décoratif qui s'en dégage.

Évitant avec soin les audacieuses absurdités qui, sous prétexte d'originalité, ont produit dans ces dernières années, en céramique, des formes sans nom et des décorations plus bizarres encore, M. Cazin, en véritable artiste qu'il est, a su faire du nouveau tout en s'inspirant de ce qui avait été créé par ses devanciers de tous les temps et de tous les pays. Dans les différentes œuvres qu'il a exposées au Salon des Arts décoratifs, il y a des plats hispano-moresques, italiens, chinois et japonais, mais ce sont des interprétations originales et non des copies. Prenant dans chacune de ces grandes écoles le principe décoratif, l'arrangement, le

style, il a su les transformer si bien et avec des éléments tellement nouveaux, qu'il a, pour ainsi dire, créé un art tout particulier, qui lui appartient bien, et dans lequel, pour l'avenir de notre grande industrie française, nous souhaitons qu'il trouve beaucoup d'imitateurs.

Une autre artiste d'un talent très réel, Mme Moreau-Nélaton, avait du reste, elle aussi, appliqué depuis quelques années le grand principe de la décoration japonaise à des poteries vernissées d'une conception originale, qui nous consolent un peu des affreuses *barbotines* dont la vogue commence heureusement à tomber et qui sont, évidemment, la négation de l'art céramique, malgré la faveur dont elles ont joui pendant trop longtemps.

Les œuvres de Mme Moreau-Nélaton sont remarquables, non seulement par le charme de leur coloration, mais encore, et surtout, par leur dessin précis, honnête, savant dans sa simplicité vraie, et par leur composition bien pondérée, qui allie dans une juste mesure et très sobrement l'ornementation proprement dite à des éléments décoratifs puisés dans la nature. Parmi les poteries vernissées de notre temps, nous ne connaissons rien qui puisse leur être comparé.

A part les deux artistes hors ligne dont nous venons de citer les œuvres, le Salon des Arts décoratifs ne possède, en terre vernissée ou en faïence, aucune pièce remarquable et qu'il soit intéressant de signaler. Quant à la porcelaine, elle y est dignement représentée par deux jeunes céramistes, MM. Taxile Doat et Albert Dammouse, dont les noms commencent à être connus et dont les produits sont très justement recherchés des véritables amateurs.

Sorti il y a quelques années des ateliers de l'École des Beaux-Arts pour entrer à la manufacture de Sèvres, M. Taxile Doat s'est surtout attaché à appliquer son réel talent de sculpteur à la décoration des porcelaines, en employant le procédé désigné sous le nom de *pâtes sur pâtes*. Ce procédé, qui consiste à modeler en relief des figures et des ornements au moyen de pâte blanche s'enlevant sur un fond uni plus ou moins coloré et donnant ainsi des transparences comparables à celles des camées, ou mieux des émaux de Limoges du XVIe siècle, offre des difficultés d'exécution que peuvent seuls connaître ceux qui l'ont pratiqué ou qui ont vécu longtemps dans les manufactures de porcelaine. En effet, la pâte étant uniformément blanche quand on l'applique, il est très difficile de se rendre un compte exact, pendant le travail, du degré d'épaisseur qu'il convient de lui laisser pour produire les transparences qui doivent donner un modelé juste ; d'un autre côté, il arrive que certains fonds prennent parfois au feu un développement plus grand que celui sur lequel

comptait l'artiste, et donnent par place des duretés et des *trous* qui nuisent à l'harmonie générale de ce même modelé; souvent aussi, la dessiccation de la pâte ne s'étant pas faite d'une façon régulière, il se produit pendant la cuisson des fentes et des écaillages que rien ne pouvait faire prévoir et qui perdent en quelques heures, d'une façon presque toujours irréparable, le long et pénible travail de plusieurs semaines. Malgre sa supériorité réelle sur toutes les autres manières de décorer la porcelaine, malgré le charme et l'attrait des résultats qu'il permet d'obtenir, il est bien peu d'hommes d'un vrai talent qui se livrent à la pratique de ce procédé ; il offre trop peu de certitudes de réussite et trop de chances d'accidents. Aussi devons-nous savoir gré aux courageux artistes qui, comme M. Doat, poursuivent leur chemin sans se laisser arrêter par les difficultés d'exécution.

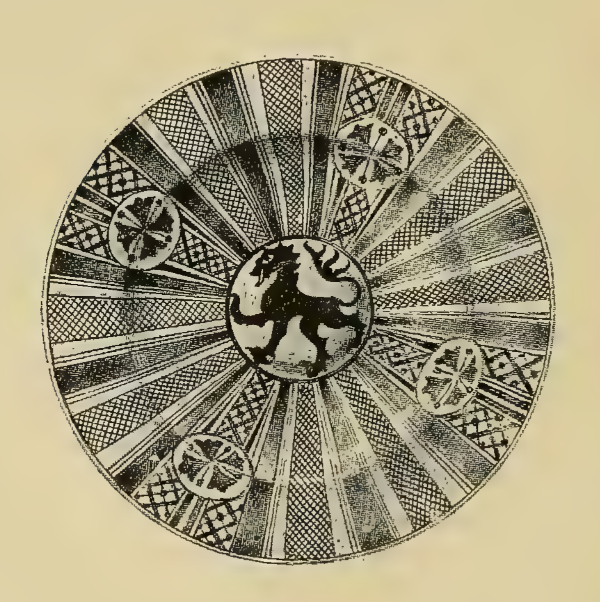
Digne continuateur de M. Solon-Milès que l'Angleterre avait enlevé à la manufacture de Sèvres après la guerre de 1870, et qui a perdu chez nos voisins, au moins autant que nous avons pu en juger à l'Exposition universelle, les qualités exceptionnelles qui avaient fait apprécier si haut la souplesse et la variété de son talent, M. Taxile Doat apporte, dans l'exécution des œuvres remarquables que nous signalons aujourd'hui, une fécondité ingénieuse de composition et d'arrangement, servie par un dessin élégant et gracieux et par une habileté de main peu commune. Parmi les quatorze sujets réunis dans les trois cadres qu'il a exposés, tant au Salon qu'aux Arts décoratifs, il en est qui sont de véritables petits chefs-d'œuvre, bien dignes d'être rangés au nombre des plus aimables productions de l'art contemporain, de même qu'ils compteront parmi les meilleurs spécimens de la porcelaine moderne.

Nous en dirons autant des quelques vases et des panneaux envoyés par M. Albert Dammouse, qui a su créer, il y a déjà plusieurs années, un genre tout particulier de décoration au moyen des pâtes appliquées et des colorations sous couverte, genre dans lequel il a eu depuis beaucoup d'imitateurs, mais dans lequel il est toujours resté au premier rang. C'est bien là la véritable décoration qui convient à la porcelaine, sans surcharges inutiles, sans dorures excessives ; la matière, si riche par elle-même, y apparaît dans toute sa splendeur sous sa couverte limpide, et l'ornementation, toujours en rapport avec la forme dont elle épouse les contours sans les détruire, vient en rehausser l'éclat avec ses colorations chaudes et harmonieuses auxquelles la lumière donne des tons de pierres précieuses.

En résumé, si l'on compare au point de vue de la céramique les deux

expositions réunies en ce moment au palais des Champs-Élysées, on est plus que jamais frappé de cette vérité, qu'il ne faut pas demander à un art autre chose que ce qu'il peut donner, sous peine de produire des œuvres sans nom qui en sont la négation même. La céramique doit être avant tout un art de décoration; les incursions qu'elle fait dans le domaine de la miniature n'ont aucune raison d'être et sont d'autant moins excusables que, dans la plupart des cas, elles servent à masquer le manque de talent sous une prétendue difficulté de procédé à laquelle le jury a jusqu'à présent accordé toute son indulgence. Il n'en devrait plus être ainsi et les quelques œuvres que nous avons signalées prouvent que des artistes de beaucoup de talent peuvent, sans déchoir, se livrer à la pratique d'un art qui, bien que dédaigneusement désigné à tort sous le nom d'art industriel, occupe, en réalité, une des places les plus élevées dans les productions du génie humain.

ÉDOUARD GARNIER.



CORRESPONDANCE DE VIENNE

EXPOSITION INTERNATIONALE

DES BEAUX-ARTS



Vous connaissez le *Kunstler-Haus*, siège de l'Association des Artistes viennois, à deux pas de l'Opern-Ring et de la place Schwarzenberg? Ce petit palais, d'abord facile, d'accueil engageant, est disposé d'une façon charmante pour les expositions ordinaires de la société. Salles assez nombreuses, toutes au premier étage, de dimensions variées, plutôt petites que grandes, bien éclairées d'en haut, soigneusement décorées, richement tapissées : on ne saurait désirer mieux pour faire valoir des tableaux choisis près d'un public choisi. Malheureusement, les expositions internationales ont des exigences que n'ont pas les expositions nationales, les expositions intimes, entre associés et camarades. Pour offrir l'hospitalité aux étrangers qu'ils appelaient, les artistes viennois ont dû donner à leur palais des développements inattendus; ils ont dû lui ajouter, de droite et de gauche, des annexes contenant de vastes galeries pour les grandes toiles et des salles pour les sculptures; malgré cette extension, le bâtiment s'est encore trouvé trop petit pour que chacun y pût prendre ses aises, et il serait difficile, par conséquent, de regarder ce concours international dont plusieurs nations, comme l'Angleterre, l'Amérique, la Russie, sont pour ainsi dire absentes et où d'autres sont pauvrement représentées, comme un concours décisif, de l'importance des concours de 1867, 1873, 1878, où l'on puisse mesurer exactement les forces de chaque École sur un nombre suffisant d'œuvres supérieures, et calculer en même temps ses chances d'avenir.

Il serait, par exemple, injuste de juger les écoles mêmes du pays, l'École autrichienne et l'École hongroise, sur les envois visiblement incomplets qu'elles ont faits au Kunstler-Haus. La commission autrichienne, par un sentiment de courtoisie dont nous n'avons point, nous, en particulier, à nous plaindre, a cédé tout le rez-de-chaussée aux sections étrangères. Les deux vastes salles qui peuvent recevoir des œuvres de grande dimension ont été attribuées, l'une à la France, l'autre à l'Allemagne; il est résulté de cette décision que l'Autriche n'a pu se faire représenter que par des tableaux de chevalet, au moment même où son activité se trouve précisément portée vers la peinture et vers la sculpture décorative, par suite des immenses travaux d'architecture qui sont entrepris, de tous les côtés, à Vienne. Ne devions-nous pas nous attendre, par exemple, à trouver MM. Makart, Matejko, Munkacsy, sans parler de vingt autres, représentés plus complètement dans leur pays qu'ils ne le sont d'ordinaire chez nous? Or, M. Matejko est absent, M. Munkacsy n'a qu'un bon tableau de genre, dans sa première manière vigoureuse et un peu noire, une *Scène de recrutement en Hongrie*, accompagnée d'une pétillante étude d'intérieur mondain, dans le goût de Stevens, *la Chambre de Travail*, et M. Makart se contente d'ajouter à un de ces portraits de style archaïque dans lesquels il excelle, le *Portrait de la baronne de Teschenberg*, en costume du XVIII[e] siècle, que nous avons déjà vu au Champ-de-Mars, une *Cléopâtre*, déroulant sa nudité ambrée au milieu d'un ruissellement éclatant de fourrures, d'orfèvreries et de tapis d'Orient, une figure de fantaisie savante, la *Vénitienne*, et un second portrait, d'une allure magnifique, celui du président même de la commission de l'Exposition, *le Comte Edmond Zichy*, en costume de magnat hongrois. Ces quelques ouvrages, d'une exécution brillante, d'une habileté extraordinaire, montrent toujours, chez le chef actuel de l'École autrichienne, la virtuosité facile et élégante qui est sa qualité maîtresse. Chez M. Makart, comme chez presque tous ses compatriotes et ses contemporains qui ont passé par l'École de Munich, l'imagination pittoresque procède, en effet, bien moins d'une vision directe et personnelle de la nature que d'une habile interprétation de certains maîtres anciens et modernes. Les autres peintres viennois qui lui disputent la renommée, au moins dans le portrait, s'en tiennent aussi, comme lui, à ce dilettantisme plus ou moins raffiné, plus ou moins savant, qui réjouit les amateurs mondains dont les yeux ont appris le charme des formes et les couleurs dans des galeries de peinture bien plus que dans la nature vivante. C'est ainsi que des trois excellents portraits exposés par M. Canon, ceux de *la Reine Natalie de Serbie* et du *Docteur Schulz*, ressemblent à des variations exécutées sur des motifs connus de Van Dyck et de Titien, tandis que le troisième, celui de *la Comtesse Dubsky*, en costume renaissance, avec ses étoffes chatoyantes et ses étonnantes orfèvreries, rappelle les beaux maîtres allemands du XVI[e] siècle. Un *Portrait de jeune dame* en blanc, dans un jardin, d'une expression extrêmement délicate, par M. Angeli, semblerait indiquer plus de naïveté, si on on ne trouvait, à deux pas, le même nom au bas d'autres portraits d'un faire si différent qu'il est impossible de ne pas être étonné en même temps qu'inquiet de tant de souplesse. Des convictions fermes, fussent-elles étroites et mal exprimées, une façon personnelle quelconque de regarder les choses et de sentir la vie, nous réjouiraient, à vrai dire, beaucoup plus que ce dilettantisme trop éclectique qui reste, en fin de compte, impuissant à trouver une forme d'art réellement vivante et nouvelle.

Dans la peinture de genre et dans le paysage même on peut constater, chez les plus habiles, le même emprisonnement de la pensée dans des traditions souvent beaucoup

moins respectables et qui ne remontent guère qu'à Dusseldorf. La sentimentalité des compositions et la minutie des détails y ravissent toujours le public moutonnier, mais on chercherait en vain, dans la plupart, un dessin précis, une coloration expressive, une émotion vive et neuve, un accent personnel. Ce n'est pas qu'une certaine agitation ne se manifeste dans certains coins de l'école et qu'on ne puisse signaler chez quelques émancipés, comme MM. Rumpler, Russ, Charlemont, Mäzic, Ribarz, le désir de raviver une école fatiguée par une exécution plus savoureuse et par des sensations plus franches. Toutes ces tentatives, cependant, ne dépassent guère, pour le moment, l'imitation intelligente de quelques maîtres de France ou de Belgique; il faudra sans doute quelque temps encore pour que des révolutionnaires plus résolus, tels que M. Bernatrick, dont *la Procession à Dürenstein* est d'un accent vif et d'une vision sincère, M. Prati, qui est un bon impressionniste italien, et Mme Lina Blau, dont *le Printemps au Prater* surprend et ravit par sa fraîcheur émue au milieu de tant de toiles vieillottes et jaunes, inculquent enfin aux peintres autrichiens, avec des habitudes d'observation directe, le goût des colorations vraies, des harmonies claires, des milieux atmosphériques, au lieu de cette soumission gênée et gênante à certaines conventions d'ordonnances vieillies et de nuances fanées qui annihile en ce moment leurs efforts.

Il semble qu'il y ait plus d'inquiétude et plus de vigueur aussi du côté de la Hongrie, dont les peintres semblent d'ailleurs aller puiser leur enseignement un peu de tous côtés : à Dusseldorf, à Munich, à Paris, en Italie. Çà et là on est frappé, dans cette section, par quelques traits vifs et convaincus qui pourraient bien être les symptômes d'une prochaine originalité. *Le Jugement de Sang,* par M. Gyarfas, sans montrer encore un dégagement complet des formules romantiques, est une composition très saisissante : quelques morceaux en sont dessinés et brossés avec une recherche sérieuse de vérité. C'est surtout dans les études locales, plus familières, que les peintres historiques semblent tout près d'apporter une franchise et une force d'observation tout à fait intéressantes. *Le Premier Pas,* par M. Vágó, et *le Nourrisson,* par M. Baditz, sont des morceaux distingués dans lesquels une sensibilité de bon aloi trouve à son service une observation très juste des gens et des choses en même temps qu'une sensation très vive des couleurs vivantes et des harmonies réelles. Il est vrai de dire que MM. Vágó et Baditz habitent Munich comme M. Munkacsy habite Paris; on peut, par conséquent, chez eux comme chez lui, saisir la filiation étrangère; il n'en est pas moins vrai qu'ils ajoutent les uns et les autres à l'élément bavarois et à l'élément français quelque chose de spécial, d'une saveur saine et forte et qui sent son terroir. Les plus jeunes mêmes, ceux qui sentent de plus près leur Paris et jettent là le plus naïvement la fermentation de notre naturalisme, MM. Tolgyessy, Valentiny, Ebner, y apportent une certaine sauvagerie qui dénote un tempérament.

L'Allemagne a une exposition beaucoup plus considérable que l'Autriche. Les œuvres historiques, de grande dimension, y manquent aussi. Nous y cherchons en vain M. Aug. Werner, et M. Menzel ne s'y montre qu'à la dérobée avec deux esquisses vives et sûres, comme il les sait peindre : *Sous les Tilleuls, à Berlin, le 31 juillet 1870* et *Dans la Forge.* Néanmoins, l'ensemble de la collection est fort intéressant et suffit à montrer combien l'agitation naturaliste a gagné de terrain en Allemagne, de tous côtés, depuis les expositions universelles de 1873 et de 1878. Des trois grands centres d'activité artistique, Munich, Dusseldorf, Berlin, c'est toujours Munich qui tient la tête par le nombre et l'habileté de ses exposants. Les maîtres qui ont formé la

génération actuelle, maîtres de juste milieu, ingénieux et modérés, sans défauts saillants, mais sans qualités primesautières, MM. Piloty et Lindenschmitt exposent : l'un, un *Seni devant le corps de Wallenstein ;* l'autre, un *Luther devant le cardinal Cajetano à Augsbourg,* qui montrent mieux que toute explication le chemin parcouru par leurs élèves. Cette peinture, intelligente et soignée, mais sans accent décisif ni dans l'expression ni dans l'exécution, qui eût obtenu tant de succès à l'époque où l'on admirait chez nous les élèves même de Delaroche et de Vernet, paraît aujourd'hui étrangement molle et démodée. Il est clair qu'on reconnaît autour d'eux la nécessité d'aller plus à fond, soit dans la restitution archaïque, soit dans l'observation réaliste, soit dans la séduction pittoresque, tout en retenant d'eux la recherche un peu littéraire d'une bonne mise en scène.

Les peintres de genre dont la renommée est faite et qui sont toujours sûrs du succès, à cause de leur esprit et de leur habileté, comprennent eux-mêmes qu'il est temps de mettre un peu plus de vin dans leur eau, de serrer leur observation, de corser leur peinture. L'usage de cet affreux jus jaunâtre dans lequel, à Munich et à Dusseldorf, on s'est obstiné si longtemps à tremper ses pinceaux, commence à passer de mode; on ose penser que les Italiens et les Hollandais n'ont peut-être jauni qu'avec le temps, on se hasarde à ouvrir les fenêtres de son atelier pour y laisser entrer le bon air et le vrai soleil. *L'Arrivée des Danseurs,* par M. Defregger, se permet des vivacités de dessin et des gaietés de couleur qu'on eût vainement cherchées naguère chez l'ingénieux artiste. La scène des *Chasseurs légèrement gris* dans une cave de couvent, par M. Edmond Grützner, sans avoir le même éclat, est aussi d'une touche nette et ferme. Chez M. Holmberg, l'amour de la belle peinture devient décidément ardent et résolu; la *Visite chez le Cardinal* est une toile excellente, bien éclairée, bien disposée, bien brossée, tout à fait agréable à voir et à revoir. Chez d'autres, comme chez M. Gabl, dont la *Scène de brasserie* contient des morceaux de très franche observation, les tendances naturalistes s'accusent plus nettement encore. Si l'on songe que Munich est rempli d'artistes non bavarois qui apportent là certains ferments assez particuliers, comme M. Brandt qui est Polonais, comme M. Uhde qui est Saxon, comme M. Hellquist qui est Suédois, on peut croire qu'il sortira de cette agitation, avant peu de temps, une production fort intéressante.

Pour le moment, les trois Munichois qui, avec M. Defregger, fixent le plus vivement sur eux l'attention, sont MM. Kaulbach, Lenbach et Leibl. M. Kaulbach, dont la virtuosité savante nous a si fort charmés en 1878, continue à laisser errer son imagination à travers les formes diverses créées par l'art de tous les temps. Cette fois, c'est avec les préraphaélistes anglais qu'il semble vouloir lutter; sa délicieuse figure de *Musicienne,* d'un sentiment mi-antique et mi-moderne, a tout le charme raffiné et pénétrant d'un de leurs rêves les plus délicats. M. Lenbach, comme M. Kaulbach, rappelle toujours dans chacun de ces portraits, d'une façon plus précise encore parce que c'est un observateur plus acéré, quelqu'un des maîtres anciens dont il a pénétré les secrets avec une opiniâtreté singulière; ici, c'est Van Dyck, là, c'est Rubens, plus loin c'est Titien ou Rembrandt qui semblent ressusciter sous sa main. Ce qu'il y a d'admirable, c'est que cette science encombrante n'empêche pas M. Lenbach de voir la réalité avec une intensité d'analyse vraiment extraordinaire; c'est déjà trop qu'elle le condamne à n'exprimer une vision très personnelle que par des moyens empruntés. M. Lenbach me rappelle, avec plus de décision et de force, cet admirable virtuose de chez nous, Gustave Ricard, qui a fait quelques portraits extraordinaires, mais que

sa perspicacité critique et sa curiosité excessive des procédés condamnèrent toujours à l'inquiétude douloureuse et, en définitive, stérile du dilettantisme. Son *Portrait de M. de Bismark,* un chapeau mou à la main, si énergiquement vulgaire et si savamment simple, est sans aucun doute un merveilleux travail d'analyse psychologique et de science technique; que ne donnerait-on pas pour y sentir, dans l'exécution, ce dégagement des préjugés et cette liberté de vision qui se trouvent certainement dans la pensée? Avec tout son admirable talent d'érudit et d'observateur, je doute beaucoup que M. Lenbach puisse prendre une action utile sur ses compatriotes déjà trop disposés à étudier la nature dans les musées. Je croirais à une influence plus utile de la part de M. Leibl. M. Leibl, dont vous vous rappelez les paysans, si secs et si âpres, au Champ-de-Mars, s'appuie sans doute aussi sur une tradition. A Vienne même on trouverait au Belvédère plus d'un tableau ancien qui contient son origine. Cette manière incisive, menue, inexorable, d'analyser la physionomie humaine, a toujours été dans le goût de la race allemande. Quand un homme de génie l'applique, c'est Albert Dürer; quand c'est un praticien mesquin, c'est Balthasar Denner; et, par malheur, qui veut faire le Dürer ne fait souvent que le Denner. Là est sans doute le danger; mais ce n'en est pas moins un grand avantage que de s'appuyer sur une tradition nationale et non sur une tradition étrangère, surtout quand cette tradition vous oblige à vous remettre constamment, minutieusement, résolument devant la nature vivante, source de tout art et de toute poésie. *Les Femmes à l'église*, de M. Leibl, nous paraissent donc très justement saluées par le public allemand, qui y retrouve ses instincts, comme la pièce capitale de la section. Si c'est un retour violent, systématique, exagéré vers ce réalisme minutieux qui fut toujours la vertu des écoles septentrionales, peut-être fallait-il cette violence et cet excès pour montrer à plein le néant des dernières formules romantiques. C'est le sort de toutes les écoles usées de ne plus savoir regarder les choses; c'est la condition de toutes les renaissances d'apprendre d'abord à les voir. M. Leibl voit court, mais il voit bien, il peut donc enseigner à l'école allemande ce qui lui a manqué le plus depuis un siècle, la simplicité.

A Berlin et à Dusseldorf, où les hommes de talent ne manquent pas cependant, l'ardeur des recherches paraît être moins développée. Nous n'y trouvons pas, en l'absence de M. Menzel, des personnalités aussi curieuses que celles de MM. Kaulbach, Lenbach et Leibl Les noms de MM. Richter, Becker, Graef, Gentz, Meyerheim, André et Oswald Achenbach vous sont connus; on les retrouve à Vienne au bas de bonnes œuvres, mais qui ne révèlent rien de nouveau. La rixe au cabaret, que M. Knaus appelle *le Champ de bataille, le Repas pendant la Danse* de M. Vautier sont, comme toujours, des compositions spirituelles et destinées à devenir populaires à cause de l'agrément du sujet plus encore qu'à cause de la qualité pittoresque. Il faut dire pourtant que M. Vautier fait effort pour donner plus d'air et plus d'éclat à sa peinture, ce qui prouve une fois de plus que les idées révolutionnaires pénètrent à Dusseldorf comme ailleurs. C'est d'ailleurs de Dusseldorf que vient *l'Ouverture du Testament* de M. Bochelmann, grassement brossée dans la manière moderne de Belgique et de France, ainsi qu'un très franc portrait de M. Janssen, qui avoue les mêmes influences, et un certain nombre d'études de genre et de portraits très visiblement empreints de l'esprit nouveau.

Je viens de prononcer le nom de la Belgique et je constate que l'école belge a une influence presque aussi considérable que celle de la France sur le mouvement alle-

mand. Il est à souhaiter que cette influence soit durable; comme praticiens, les Belges ont des traditions excellentes, et c'est justement ce qui a longtemps manqué aux peintres allemands, le goût de la belle peinture, le sens musical des couleurs qui est de fond à Anvers et à Bruxelles. Leur section à Vienne, quoique trop peu nombreuse, est extrêmement intéressante ; on y retrouve bon nombre de morceaux, déjà vus à Paris au Champ-de-Mars ou aux Champs-Élysées, comme *le Géographe* et *l'Atelier* de M. Brackeleer, l'*Intérieur d'un Saltimbanque* de M. Joseph Stevens, *la Revue des écoles* de M. Verhas, l'*Embouchure de l'Escaut* de Verwee, *la Vocation* de M. Cluysenaer. Toute cette brave peinture a un éclat, une solidité, une saveur qui réjouissent et rassurent les yeux. C'est plaisir de rencontrer des gens qui aiment si fermement et si simplement la nature, et qui, sans se quintessencier le cerveau, se repaissent avec tant d'appétit de sensations saines et de fortes couleurs. Il y a pourtant de fameux raffinés dans la bande, dont le plus malin est M. Alfred Stevens, mais ce raffiné très prudent ne s'exerce jamais que dans un ordre très pittoresque. M. Alfred Stevens nous montre, sous prétexte de *Bête à bon Dieu* et de *Salon du Peintre*, des études de jeunes Parisiennes d'une exécution si affriolante, si pétillante, si troublante qu'on ne saurait rêver de fête plus gaie pour l'œil. Je crois, à vrai dire, que le sens pittoresque n'est en général pas assez développé dans le public viennois pour qu'il soit bien sensible à ces sortes de jouissances. Toute son admiration, tout son enthousiasme est pour l'immense toile de M. Gallait, qui occupe tout le fond d'une des salles de la section, la *Peste de Tournai*. Cette vaste composition a, sans aucun doute, des qualités d'ordonnance dramatique qui sont devenues assez rares aujourd'hui pour qu'on n'en conteste pas la valeur. Les peintres capables d'organiser sur une toile immense une pareille mise en scène ne sont nombreux en aucun pays. Il y a même dans ce grand amoncellement de groupes désespérés quelques figures d'une conception très poétique et d'une expression vraiment profonde. C'est une œuvre très digne du maître dont la Belgique s'honore à juste titre, mais c'est déjà l'œuvre d'un autre temps. A tort ou à raison, nous demanderions aujourd'hui à un vaste drame de cette espèce plus de résolution et de force soit dans le trait, soit dans l'expression, soit dans la couleur; nous voudrions que le peintre, moins modéré, se montrât plus hardiment soit un dramaturge complètement libre, soit un archéologue puissamment convaincu. La *Peste de Tournai* est un beau roman historique d'une lecture saisissante et facile; ce n'est pas un poème épique.

La *Peste de Tournai* nous mène tout droit chez les Espagnols, dont la section est remplie de toiles sanglantes. Il est difficile de réunir dans un petit espace un plus grand nombre d'horreurs tragiques. Nous y retrouvons la *Jeanne la Folle devant le cercueil de son mari*, par M. Pradilla, qui eut un si légitime succès à l'Exposition universelle de 1878; c'est décidément un morceau de maître et qui tient toujours la tête dans la galerie. *La Cloche de Huesca*, épisode épouvantable de l'histoire d'Aragon, tableau ténébreux tout plein de cadavres pantelants et de têtes coupées, par M. Jose Casado del Alisal, ne manque certainement pas de hardiesse et de vigueur, mais la composition en est plus disloquée et l'exécution moins sûre; pour peindre de telles cruautés, il faut un pinceau d'une fermeté inexorable. La *Défense de Numance contre les Romains*, par M. Alexis Vera, est d'un caractère moins décidé encore, quoiqu'il contienne d'excellentes parties. Autour de ces vastes toiles sont réunis d'autres essais historiques de moindre importance et un certain nombre de tableaux de genre et de paysage, d'un aspect lumineux et d'une touche vive, qui montrent

une école en vrai travail, soit dans le grand, soit dans le petit, sous l'influence très marquée de Fortuny, à laquelle se mêlent, dans des proportions diverses, l'action des traditions locales, celles de la France et celles de la Belgique.

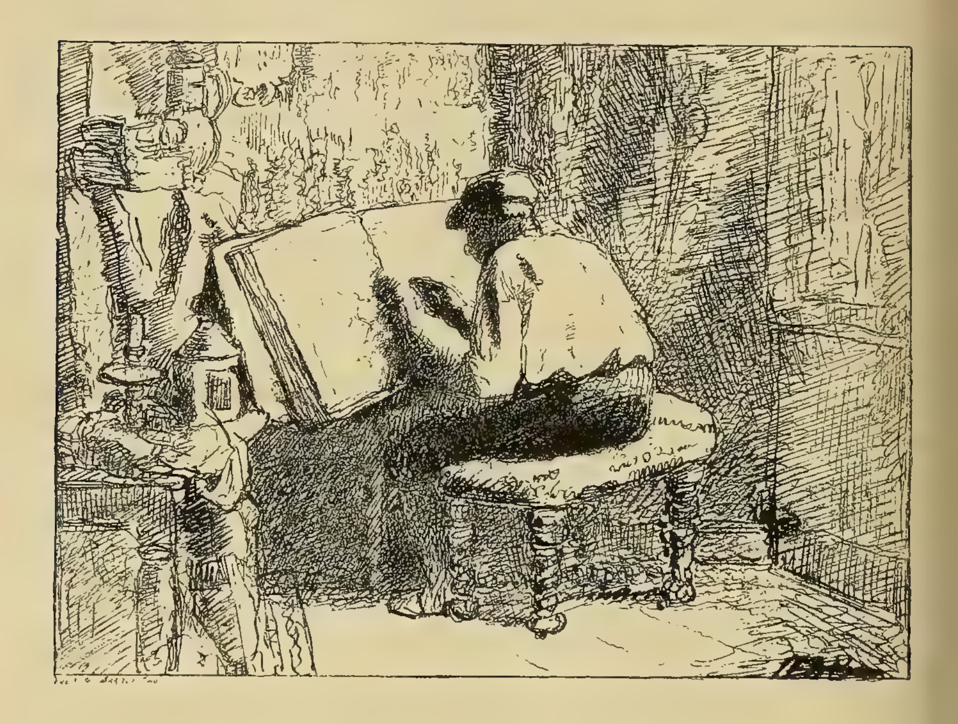
L'Italie est faiblement représentée. Les écoles de Naples et de Venise, dont on a pu constater le réveil si gai aux expositions de Turin et de Milan en 1880 et 1881, n'ont fait qu'un trop petit nombre d'envois. M. Michetti, qui occupait une salle entière à Milan avec des œuvres inégales mais d'une originalité toujours piquante et quelquefois très élevée, ne paraît point ici. MM. Lancerotto et Favretto, de Venise, M. Avanzi, de Vérone, MM. Chirico, Mancini, Battaglia, de Naples, y donnent pourtant un avant-goût de cette manière pétillante et frétillante dans laquelle les Italiens cherchent, avec le rajeunissement, l'oubli des formules vides et des conventions épuisées. La peinture historique y est représentée, sous une forme anecdotique, par les tableaux de M. Michis, de Pavie, le *Cornelius Agrippa chez François Ier* et le *Léon X au lit de mort de Raphaël.*

Les sections de Suède, de Norvège, de Danemark, de Hollande contiennent naturellement beaucoup de noms qui nous sont déjà connus à Paris. La *Mise à rançon de la ville hanséatique de Visby par le roi Valdimar Atterdag en 1361*, par M. Hellquist, est un travail curieux de restitution historique qui possède, en outre, un vrai mérite d'art. C'est le gros morceau de la salle suédoise, où l'on trouve aussi de bonnes études de MM. Wahlberg et Halborg. En Danemark, M. Bloch montre à nouveau son talent très sérieux de metteur en scène et d'habile praticien dans son *Christian IV au lit de mort du chancelier Niels Kaas.* Ce n'est point cependant dans la peinture historique, vous vous en doutez bien, que tous ces peintres du Nord révèlent le mieux l'originalité qu'on voit poindre de tous côtés sous les vieux procédés, dont quelques-uns parviennent malaisément à se débarrasser. Leur vraie affaire, c'est la peinture familière, celle qui demande plus d'observation que d'imagination, celle qui n'implique pas une grande exaltation des passions humaines, mais qui a toujours besoin d'une certaine sensibilité naïve et simple. Ils y trouvent par instants des accens sincères, d'une bonhomie exquise, et qui va au cœur comme aux yeux.

Dans ce concert de peintures, quel rôle joue donc l'école française? Notre section est la plus importante comme nombre; c'est aussi la plus importante comme qualité. L'aspect, au premier abord, est un peu incohérent; on y a peut-être admis un trop grand nombre de peintures d'école qui ne donnent pas la note juste du mouvement contemporain, mais ces peintures mêmes témoignent encore souvent d'une force d'éducation qu'on ne trouve guère ailleurs. MM. Baudry, Bonnat, Jules Lefebvre, Henner, Carolus Duran, Paul Dubois, Hébert, Bouguereau, Henri Lévy, Émile Lévy, Bastien-Lepage, Roll, Gervex, Maignan, Busson, Laurens, Lansyer, Yon, Guillaumet, Sautai, Dantan, Laurens, Luminais et bien d'autres y sont d'ailleurs représentés par des œuvres excellentes qui permettent de juger la variété de nos efforts. Il serait oiseux d'énumérer ces ouvrages que tout le monde connaît, mais il est bon de constater l'impression qu'ils ont produite. Beaucoup de critiques de l'Allemagne s'en sont déjà longuement occupés; ce qu'ils reconnaissent presque tous, dans l'ensemble, c'est la sincérité avec laquelle les artistes français s'efforcent d'exprimer jusqu'au bout leurs sensations, la franchise avec laquelle ils regardent la nature sans autre souci que d'en deviner la vie et le mouvement, la liberté avec laquelle les plus savants même se servent des traditions rajeunies. Notre sculpture, admirablement représentée par MM. Dubois, Allar, Guillaume, Chapu, Schœnewerke, Delaplanche, Falguière, Idrac, etc., triomphe plus haute-

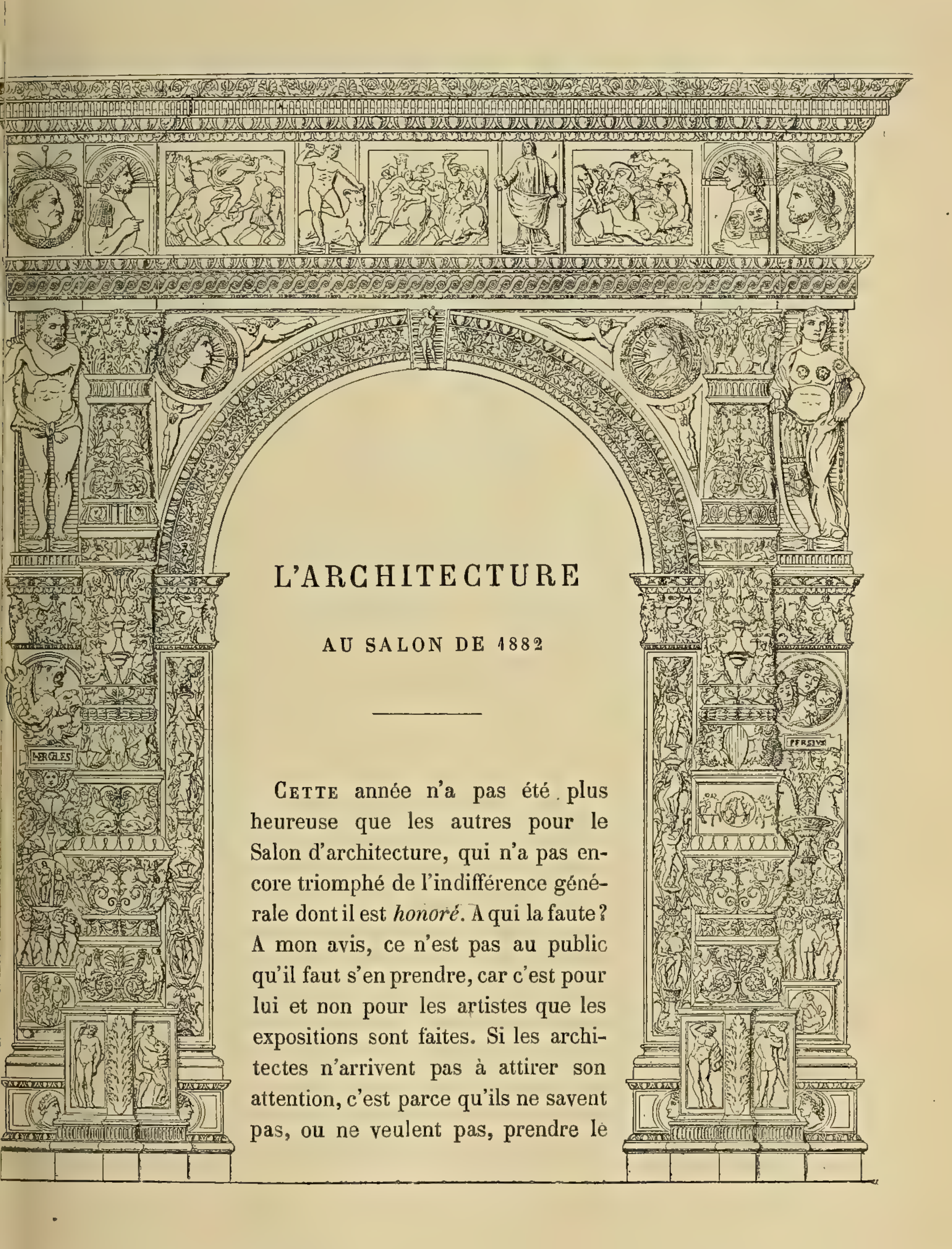
ment encore que notre peinture. On sent chez nous un souffle général qui emporte toutes les volontés vers un but bien défini. Sauf quelques tireurs égarés, personne ne discute le mot d'ordre, qui est l'amour grave et loyal de la vérité: malgré quelques défaillances individuelles, l'armée marche toujours, d'un même cœur, sous la discipline d'une pensée fière et désintéressée, et cette discipline suffit à nous assurer la victoire.

JACQUES D'AUBAIS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1128]



L'ARCHITECTURE

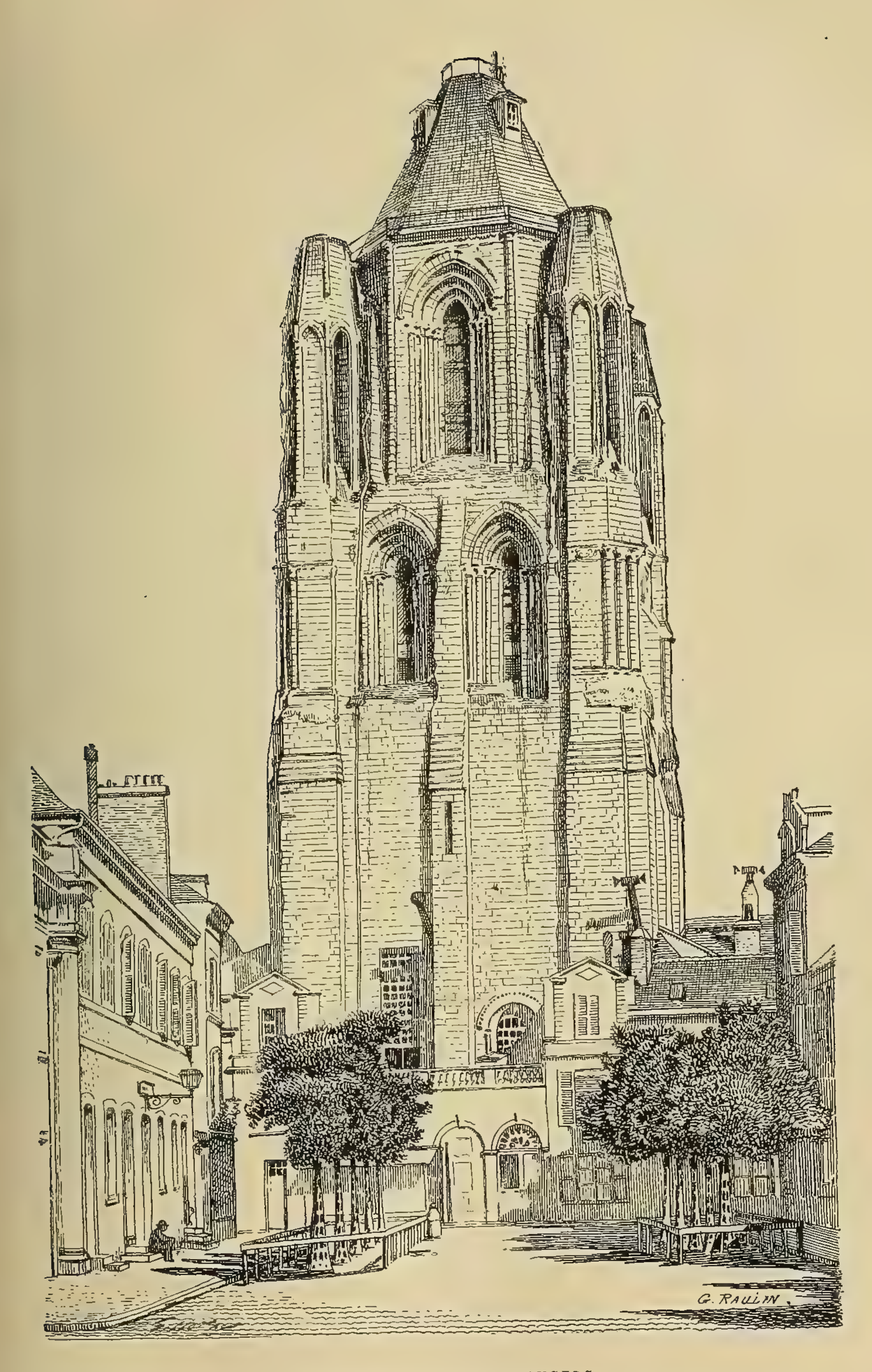
AU SALON DE 1882

Cette année n'a pas été plus heureuse que les autres pour le Salon d'architecture, qui n'a pas encore triomphé de l'indifférence générale dont il est *honoré*. A qui la faute ? A mon avis, ce n'est pas au public qu'il faut s'en prendre, car c'est pour lui et non pour les artistes que les expositions sont faites. Si les architectes n'arrivent pas à attirer son attention, c'est parce qu'ils ne savent pas, ou ne veulent pas, prendre le

bon moyen pour la retenir et qu'ils persistent à parler une langue qui n'est comprise que d'eux seuls. Il est impossible d'admettre que ce public, aussi intelligent qu'on le suppose, qui vient de voir un tableau, une statue dont le sujet est une reproduction plus ou moins fidèle de la nature, qu'il comprend d'autant mieux que ce sujet est plus simple, puisse éprouver les mêmes sensations devant une composition architecturale, présentée sous des formes abstraites, compliquées, qui ne sont compréhensibles qu'à la condition de connaître les relations existant entre les plans, les façades et les coupes, purement conventionnelles, et qui ne peuvent donner, même pour les initiés, qu'une idée approximative de l'œuvre. Ce serait espérer l'impossible et il faut chercher autre chose, si l'on veut continuer à comprendre l'Architecture dans les expositions des beaux-arts. Du reste, cette branche de l'art n'existe pas pour les critiques d'art; ils s'étendent très longuement sur la Peinture, la Sculpture et parfois la Gravure, mais, imitant en cela les discours officiels et notamment celui de cette année, il n'est pas plus question de l'Architecture que si elle n'existait pas et, par ce qui précède, on comprend aisément qu'il n'en peut être autrement.

Il y a encore d'autres causes à l'indifférence persistante dont les architectes sont l'objet au Salon. Je ne ferai que les indiquer, parce qu'elles devraient recevoir des développements que le cadre dont je dispose ne permet pas de leur donner. Il faut remarquer tout d'abord que, sauf quelques courageuses exceptions, les maîtres en notre art ne paraissent plus s'intéresser aux luttes courtoises des expositions annuelles; ils se contentent d'envoyer ce qu'on est convenu d'appeler *une carte de visite*, combinaison électorale qui a trop souvent des résultats fâcheux, en ce sens qu'elle a pour effet d'assurer le triomphe momentané du parti le plus nombreux — gallican ou ultramontain, si l'on peut dire — ce qui est évidemment regrettable, parce que l'élection ainsi faite n'est pas toujours la juste expression des idées des exposants et n'assure pas l'impartialité des jugements.

Dans ces conditions, les maîtres abandonnant la partie, sauf, je le repète, quelques honorables exceptions, le Salon d'architecture n'est plus, pour ainsi dire, que le refuge des travaux des élèves-architectes, travaux qui sont trop souvent les épaves des concours publics, depuis celui de la plus petite construction rurale jusqu'à celui du prix de Rome. A propos de ce dernier concours ou de ce qui s'y rattache, il s'est glissé un abus qu'il faut signaler : c'est l'habitude qui paraît prise, depuis quelques années, d'exposer au Salon les envois de Rome, ce qui me semble constituer tout au moins une irrégularité. Le règlement du Salon dit très-



LA TOUR SAINT-AUBIN, A ANGERS.

(Fac-similé d'un dessin de M. Raulin.)

nettement que les œuvres envoyées au Salon ne peuvent pas avoir été déjà exposées à Paris ; or les concours et les envois de Rome sont l'objet d'une exposition spéciale, publique, qui doit exclure toute autre, marquant la fin des études des élèves et attestant la tenue des engagements qu'ils ont contractés. Ces études ne devraient pas quitter l'École dont ils font, à très juste titre, le plus bel ornement ou, si l'administration de l'École les expose aux Salons annuels, ils ne devraient pas, sous aucun prétexte, avoir une part dans les récompenses, puisqu'ils constituent eux-mêmes une récompense, et qu'il n'est pas absolument équitable de tirer plusieurs moutures du même sac.

Agir autrement, c'est évidemment, je ne crains pas de le dire, une injustice et un danger.

Injustice, parce que tous les concurrents ne combattent pas à armes égales, puisqu'ils n'ont pas eu tous les doux et longs loisirs de la villa Médicis pour préparer leurs envois. Ils n'ont pas tous reçu l'enseignement officiel dont les professeurs, continuant au Salon les errements dangereux de l'École, font la plupart du temps partie du jury — étant donné le mode actuel de formation — et sont, par conséquent, les juges de leurs propres élèves et se trouvent, par un penchant naturel, disposés à ne trouver parfaits que les travaux de leurs élèves ou de leurs camarades.

Danger, parce que ce qui se passe donne la preuve des tendances pernicieuses de l'enseignement actuel, qui consistent à ne voir que le dessin, l'image, le rendu parfait dans l'étude de l'Architecture, qui embrasse, ou qui devrait embrasser, tant de connaissances techniques indispensables, dont le dessin n'est que l'incident pour ainsi dire, le moyen d'exprimer une idée et ne doit pas être le but unique des études de l'architecte. C'est évidemment l'importance énorme, anormale, maladive, donnée au dessin qui est une des causes principales de l'abandon dans lequel les maîtres-architectes laissent le Salon annuel, qui n'est plus, comme on l'a dit très justement, que la succursale de la salle Melpomène. Ce n'est plus le Salon d'architecture, c'est le Salon de dessins d'architecture.

Il est évident qu'il faut encourager les études d'Architecture, archéologiques ou historiques ; cependant accorder à de simples dessins d'architecture, aussi beaux, aussi merveilleux qu'ils puissent être, mais qui ne sont que l'annonce, l'esquisse de l'œuvre qui ne sera réelle que lorsqu'elle sera bâtie ; accorder, dis-je, les mêmes récompenses qu'aux œuvres réelles et complètes des peintres, sculpteurs et graveurs, c'est assurément dépasser toute mesure. Qu'on donne, dans les écoles, aux architectes-élèves tous les prix qu'ils méritent, prix d'excellence ou prix d'honneur couronnant leurs études et les sacrant dessinateurs émérites, mais au Salon d'architecture,



HALL DU NOUVEAU COMPTOIR D'ESCOMPTE, PAR M. ED. CORROYER.

(Vue d'ensemble d'après un dessin de M. P. Laurent.)

sous peine de ravaler la récompense elle-même, qu'on ne récompense l'architecte que lorsqu'il aura fait œuvre d'architecte dans le sens sérieux et viril du mot! On ne récompense pas avec raison l'esquisse du peintre, la maquette du sculpteur ou les premiers états d'un graveur, mais bien et justement l'œuvre lorsqu'elle est achevée. Il en doit être de même pour l'architecte, qui ne mérite ce nom qu'à condition d'être à la fois artiste et constructeur. Il faut savoir attendre pour le récompenser que les espérances données par l'artiste-dessinateur soient réalisées par le constructeur-architecte.

Il faut bien dire que cet état de choses dangereux est entretenu par le succès, succès facile obtenu sans travail persévérant, ce qui a pour effet agréable de constater la supériorité des études graphiques et qui a en même temps pour résultat de prouver la décadence de l'enseignement de l'Architecture ; succès dangereux, parce qu'il est obtenu trop vite et qu'il ne faut pas oublier que le temps ne respecte pas ce qui se fait sans lui.

Quoi qu'il en soit, le Salon de cette année nous a montré quelques travaux d'architecture intéressants qu'il faut signaler.

Le Château de Chinon, par M. Déverin, étude très bien comprise; la *Restauration de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers*, par M. Formigé ; celle du *Clocher de Sorrèze*, de M. Bœswillwald fils ; l'*État actuel de l'église de Perses, à Espalion*, de M. Bruyerre ; la *Restauration de l'église Saint-Martin, d'Ardentes*, et le *Projet de reconstruction de l'église Saint-Marceau*, de M. Dusserre; les *Monuments historiques de Saint-Émilion*, de M. Goût; l'*Archevêché d'Albi*, de M. Hardy ; les relevés de l'*Église de Lescure*, de M. Laffilée; les fouilles des *Arènes de Saintes*, de M. Lisch; les ruines de *Donzy-le-Pré*, de M. Louzier ; les études archéologiques sur l'*Église Notre-Dame d'Aubune*, en Provence, de M. Morel-Révoil, très remarquables, non seulement par de très bons dessins, mais encore par les inscriptions relevées avec soin et qui donnent le nom de l'architecte : VGO, qui a signé sept ou huit autres monuments du midi; les *Ruines de la ville de Sainte-Suzanne* et le *Château de Mortier-Crolle*, de M. Moyneau; le *Château de Rochechouart* et l'étude sur le *carrelage émaillé de Saint-Pierre-sur-Dives*, par M. Naples ; l'*Hôtel de Ville d'Amboise* et l'*Église de Ryes*, de M. de la Rocque ; la *Restauration de l'Hôtel de Ville de Noyon*, par M. Selmersheim ; les détails de l'*Armoire du Trésor de la cathédrale de Bayeux* et d'un *carrelage en terre cuite émaillée*, de M. A. Simil ; la *Porte du Bachelier, à Toulouse*, de M. Esquié; les *Ruines de l'église du Bourg* (Lot), de M. Poussin; la *Tour Saint-Aubin, à Angers*, de M. Raulin, et l'*Église de la Chapelle-*

94-1



VASE EN CRISTAL DE ROCHE MONTÉ EN OR ÉMAILLÉ (XVIE SIÈCLE)

(Musee de Dresde)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Salmon, Paris

sur-Crécy, de M. Vinson. Tous ces travaux se recommandent par de très sérieuses qualités d'études archéologiques et de dessin rendues avec une grande sincérité.

Il faut également signaler les projets exécutés ou en cours d'exécution et ceux qui sont de simples études : *Les nouvelles tribunes des courses à Chantilly,* de M. Daumet, en attendant qu'il nous donne le château qu'il vient d'achever et qui passe avec raison pour une des plus belles œuvres architecturales de ces derniers temps. Le *Projet d'abattoir pour la ville de Tarbes,* par M. Albrizio ; le *Projet de cathédrale pour la ville de Nouméa,* par M. Arnold ; le *Projet de théâtre* de MM. Aurenque et Bernard, étudiant une question tout à fait à l'ordre du jour, c'est-à-dire le dégagement rapide des salles de théâtre ; les *Projets de bibliothèque et musée,* l'un de M. Barbet et l'autre de M. Defrasse ; l'*hôtel d'un peintre,* de M. Bernier ; le projet très-intéressant de *Groupe scolaire pour Levallois-Perret,* par M. Calinaud ; la *Maison d'habitation,* par M. Claris ; le *Projet d'asile à Carcassonne,* de M. Desmaret ; une *Villa à Caen,* de MM. Wulliam et Farges ; une *Fontaine décorative à Évreux,* de M. Genuys ; un *Projet de théâtre à Montpellier,* de M. Gontès ; un *marché à Flers* par M. Hédin ; une *Faculté de médecine à Toulouse,* de M. Lambert ; une *maison à Paris,* de M. Lheureux. Il me faudrait aussi noter *le Comptoir d'escompte de Paris ;* mais on comprendra sans peine que je n'en dise rien, malgré l'intérêt tout particulier que je lui porte.

Enfin il convient de noter quelques beaux dessins, notamment ceux de MM. Paulin, Cardelli, Guifard, David et Jourdain, qui auraient figuré avec succès aux Arts décoratifs, dans les salons desquels ils se seraient trouvés en très bonne compagnie. J'entends faire ici à mes honorables confrères un compliment que méritent leurs travaux ayant eu plus particulièrement pour but la Décoration des Monuments plutôt que la construction même. C'est une manière de voir qui, pour n'être pas absolument du domaine de l'Architecture proprement dite, qui doit comprendre à la fois la construction et la décoration, ne présente pas moins un très-réel intérêt.

ÉDOUARD CORROYER.



NOTES

SUR

LES COLLECTIONS DES RICHELIEU

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



ALAIS-CARDINAL. — Le Palais-Royal a pris sa place; bouleversée pendant deux siècles par tous ses propriétaires et tous ses architectes, Mansard, Oppenord, Cartaud, Contant, de Cotte, Moreau, Louis et les autres, l'œuvre de Lemercier a disparu. On voit encore, à l'aile droite de la cour d'honneur [2], un reste de l'ancienne décoration, des proues de vaisseaux et des ancres sculptés en relief; ce sont les insignes du Cardinal-Surintendant de la marine, qui se répétaient entre chacune des arcades formant la terrasse, remplacée elle-même par la Galerie d'Orléans.

La collection des portraits est dispersée; quelques-uns doivent se trouver à Versailles, sans qu'il soit possible d'en suivre la trace à coup sûr. Le beau portrait de Richelieu, par Philippe de Champaigne, est au Louvre [3], après avoir appartenu au comte de Toulouse. L'inventaire d'Alexandre Lenoir [4] cite un autre portrait sans nom d'auteur, provenant de l'Abbaye-au-Bois. J'ignore s'il faisait partie des collections du cardinal.

Trois exemplaires du buste par Jean Varin ont survécu; l'un est à la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 6.

2. Dans la partie dite la *Galerie des Proues.* — Piganiol, II, 320; Sauval, II, 160.

3. N° 87.

4. N° 166 du *Catalogue des peintures et tableaux réunis au Dépôt national des monuments français.*

Mazarine, l'autre chez M. André, le troisième chez M. le comte Paul de Chabrillan. Ce dernier, d'une patine un peu louche, pourrait bien être un surmoulage postérieur.

Hercule terrassant les chevaux de Diomède, par Lebrun, acheté par le Régent, a traversé la Manche avec toute la collection d'Orléans.

Le *Catalogue du Palais-Royal* (1727) indique le *Jugement de Pâris*, de Rubens, comme provenant de la collection du cardinal; vendu, en Angleterre, 52,500 fr. à lord Kinnaird, ce morceau capital du maître fut acheté, en 1844, plus de 100,000 fr. par la National Gallery[1].

Le Louvre conserve :

La *Sainte Anne*, de Léonard de Vinci, n° 459[2]. Ce tableau célèbre, porté à Fontainebleau, n'entra dans le Cabinet du Roi que plusieurs années après la mort du cardinal;

La *Famille de la Vierge*, par Andrea del Sarto, n° 381. Le tableau du Louvre est très probablement celui du Palais-Cardinal; à Fontainebleau, il était placé dans l'appartement de la Reine;

Énée et Anchise, du Spada, n° 401. Attribué dans l'origine à Louis Carrache ou au Dominiquin;

Les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse, n° 99. Les deux catalogues du Louvre ont omis d'indiquer la provenance de ce tableau;

Deux *Bacchanales* du Poussin, n[os] 440 et 441; elles étaient à Versailles en 1709-10, la première dans le cabinet de Monseigneur, la seconde dans le petit appartement du Roi[3].

Rueil. — La maison de Rueil resta plusieurs années dans la famille d'Aiguillon. Suivant Piganiol, un des membres de cette famille l'aurait « vendue à un homme d'affaires qui en a entièrement changé la face, en mettant à profit ce qui auparavant n'étoit destiné qu'à l'agrément et au goût[4]. » La maison et le jardin sont détruits depuis le commencement du siècle.

M. le comte Paul de Chabrillan, héritier des d'Aiguillon, possède une grande armoire en menuiserie de placage, ouvrage assez ordinaire, qui passe pour avoir appartenu au Cardinal, et quelques meubles courants du

1. Reiset, *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, 2e pér., p. 15.

2. Les numéros indiqués ici sont ceux du *nouveau* catalogue du Louvre, 1879.

3. Dans le précédent article, page 12, au lieu de : *une* bacchanale du Poussin, il faut lire : *deux* bacchanales.

4. D'après une autre version que je tiens de la famille, la maison de Rueil appartenait encore, au moment de la Révolution, à la dernière duchesse d'Aiguillon, Mlle de Navailles.

temps de Louis XVI; ces reliques viendraient, dit-on, de la maison de Rueil.

Une pièce plus curieuse, et qui se trouvait peut-être dans la panoplie du Cabinet de Rueil[1], a passé en vente publique, il y a une vingtaine d'années. C'est une rapière italienne du XVIe siècle, dont la lame, rapportée postérieurement, présente le portrait du cardinal avec les devises *Est Deo spes mea, Soli Deo gloria*, etc. [2].

En 1881, on a transporté dans une des salles du musée de la Renaissance, au Louvre, une statue de bronze, *Hercule brandissant sa massue avec l'hydre à ses pieds*, placée précédemment dans la salle de la cheminée de Bruges.

Cet Hercule se trouvait, à la fin du XVIIe siècle, au jardin de l'Orangerie de Versailles; il est très visible dans un tableau du Musée de Versailles par Jean-Baptiste Martin, qui représente le parterre de l'Orangerie vers 1688[3]. « Cette statue de l'école de Francheville, dit M. Dussieux[4], venait du château de Richelieu, ainsi que plusieurs autres des jardins de Versailles. En 1741, date de la publication du Dictionnaire de la Martinière, l'Hercule n'était déjà plus à l'Orangerie; en 1768, Dargenville le vit à Marly; en 1813, on le retrouve à Saint-Cloud, plus tard il est à Meudon; il revient à Saint-Cloud en 1847, d'où il est enfin arrivé au Louvre en 1872. » L'auteur anonyme d'une notice publiée dans l'*Art*[5] ajoute à ces détails quelques traits nouveaux: « Cet Hercule fut donné à Louis XIV par un duc de Richelieu. La figure devait provenir de la succession du cardinal, et celui-ci dut la rapporter d'Italie quand il alla commander en personne l'armée française au siége de Casal, en 1629. Cette statue provient probablement des Gonzague de Mantoue ou des d'Este de Ferrare. Dans cette dernière famille, de nombreux princes portèrent le nom d'Hercule. Or n'oublions pas que la tête de cet Hercule est un portrait. Hercule était le patron païen de la famille d'Este. La tête de l'Hercule du Louvre ressemble étonnamment à la tête d'Alphonse de Ferrare, qui se fit peindre à genoux, aux pieds de sainte Justine, représentée sous les traits de sa maîtresse. Le tableau est à Vienne, dans la galerie du Belvédère. »

Ces hypothèses ont besoin d'être examinées de près. Le château de Richelieu renfermait quatre statues d'Hercule : trois sont placées sous le dôme du portail d'entrée; Vignier les indique comme suit[6] : « Dans l'ou-

1. Voir l'article précédent, page 17.
2. *Gaz.*, VI, 56.
3. Salle 35 du rez-de-chaussée, n° 750 du catalogue Soulié. Éd. 1859.
4. *Château de Versailles*, 1881, II, p. 245, note.
5. N° 349 du 4 sept. 1881.
6. P. 10.

verture du dôme, trois petits Hercules de *marbre antiques* et très beaux. » Ils sont très faciles à reconnaître dans l'estampe de Jean Marot, qui les intitule également « trois petits hercules antiques ». Le quatrième est encore placé sous le dôme, dans une niche à côté de la porte, et fait pendant à un Mars : « il y a au costé droit de ladite porte un Hercule; au costé gauche un Mars[1] »; et le dessin de ces deux figures dans Marot est parfaitement lisible; il les appelle « un Hercule antique et un Mars antique ». Ce sont des statues de marbre et aucune d'elles n'a le moindre rapport, ni comme époque, ni comme matière, ni comme attitude, avec le bronze moderne du Louvre[2].

En somme, l'Hercule du Louvre ne vient pas du château de Richelieu. Quelle est donc sa provenance?

La terre de Rueil fut achetée par le cardinal en 1633 : « les chasteau et maison seigneuriale du val de Rueil en Parisis » lui furent adjugés « par arrêt et décret de nosseigneurs de la Cour des Aydes du 27 août 1633 », moyennant la somme de 141,000 livres. Cette terre était saisie sur Nicolas Bailly, « curateur aux biens vacants de feu Mre Pierre Payen, légataire universel de deffunt Mre Jean de Moisset[3]. »

Or, dans un petit livre assez rare d'Abraham Gölnitz, *Ulysses Belgico-Gallicus*, l'auteur, passant à Rueil vers 1631, parle précisément de la belle maison de Jean de Moisset : « In cujus extremo, palatium Domini de Moisset, cum hortis, fontibus et piscinis, visu dignum ». Après avoir admiré le bâtiment, les canaux, les ponts et les deux chiens de bronze qui projettent de l'eau d'une façon bizarre, « bini canes ex ære conflati, aquam è genitalibus in fossam ejicientes », il ajoute : « indè aliquot passus progredere ad fontem cui Rosæ forma est, in quo *Herculem cum clavâ, Draconem multorum capitum, cerberum, et alia è metallo aquam exspuentia cernes* ». Il continue sa promenade et visite le bois, les labyrinthes, les aqueducs, la grotte, les bassins et les autres pièces curieuses installées avec art et grande dépense, *arte et sumptuoso opere*.

Ou je me trompe fort, ou l'Hercule de la fontaine de Moisset, *l'Hercule en métal armé de sa massue avec le dragon à plusieurs têtes vomissant de l'eau*, est le même que celui du Louvre. Évidemment ce dernier a fait partie d'une fontaine : l'orifice des tuyaux sortant de la gueule du monstre existe encore, et les tronçons, déjà abattus par le héros, sont criblés de trous destinés à former des filets d'eau jaillissante. Richelieu, qui avait acquis les jardins de Moisset avec leur décoration, conserva

1. P. 11.

2. La dernière édition de Vignier est de 1684.

3. Archives de M^e^ Le Monnoyer, notaire, citées par Jal, au mot Richelieu.

certains arrangements de son prédécesseur, notamment la « vieille grotte de Rueil », gravée par Israël Silvestre. La fontaine de la Rose dont parle Golnitz fut-elle également maintenue par le nouveau propriétaire? Je ne saurais le dire; mais l'Hercule resta dans les jardins de Rueil, à l'état de fontaine ou de statue isolée, peu importe, et n'en sortit probablement que pour aller à Versailles.

Le Louvre possède encore quatre chiens de bronze qui proviendraient, dit le catalogue de 1873[1], d'une fontaine placée à Fontainebleau dans le Jardin de la Reine. Les quatre bronzes sont arrivés au Louvre en deux fournées : la première en 1850, la seconde en 1872. Or ces chiens présentent une particularité singulière : au lieu de jeter l'eau par la gueule, suivant l'usage, ils la lancent, comment dirai-je? par le même procédé que les chiens du jardin de Moisset à Rueil. Golnitz dit *bini canes,* deux chiens au lieu de quatre, voilà bien mon embarras; mais le signalement est tellement le même et l'attitude si exceptionnelle, que je me demande s'ils ne viennent pas aussi de Rueil, comme l'Hercule.

Chateau de Richelieu. — La dispersion des objets d'art du château commença de bonne heure : dès l'année 1727, le *Triptyque* d'Albert Dürer, placé jadis dans la chapelle du Roi, et la *Musique* du Titien, où Vignier croyait voir[2] Luther, Calvin et leur entourage, avaient quitté le château pour entrer au Palais-Royal, dans les collections du Régent[3]. Nous verrons tout à l'heure le maréchal de Richelieu enlever les *Captifs* de Michel-Ange, le Bacchus, des statues et des bustes pour décorer son hôtel. Combien de temps dura cette exportation de marbres et de tableaux? C'est ce que j'ignore[4]. En 1800, le château ne contenait plus que soixante-trois statues et soixante-huit bustes, en tout cent trente-un antiques, au lieu de deux cent six, « à la réserve d'aucuns », que Jean Marot avait comptés dans l'origine. Le mobilier, les portraits de famille, les peintures de Rubens, de Stella, du Gaudenzio, du Carrache, tout ce qui était

1. Musée de la Renaissance, n°s 161, 162, 162 *bis* et 162 *ter*.

2. P. 29.

3. *Description des tableaux du Palais-Royal,* 1727.

4. Vers 1770, un sieur du Carray de Grammont adressa à M. Pétrineau des Noulis, président de l'Académie d'Angers, pour être communiqué à ladite société, un travail intitulé : *Description de la ville et du château de Richelieu.* Le manuscrit de cet ouvrage, que l'on croit un simple abrégé de Vignier, se trouvait vers 1861 en la possession de M. Clément Prout, à Bleré (Indre-et-Loire). — Note de M. le marquis de Villoutreys. — D'autre part, M. de Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire, doit publier prochainement, dans les *Archives de l'art français,* un inventaire de la même époque, sans signature, et dont une partie est copiée dans le *Guide Vignier.*

mobile et d'un transport facile avait disparu; il est vrai que la Révolution avait passé par là. Le maréchal de Richelieu et son fils étaient morts (1788 et 1791), le nouveau duc de Richelieu[1] avait émigré, il servait dans l'armée de Condé; le château, confisqué comme propriété nationale, restait aux mains des patriotes. On commença par jeter à bas la statue de Louis XIII placée sur le portail et, comme l'occasion était bonne, on en profita pour visiter les appartements et faire disparaître sans scrupules quelques « hochets du fanatisme et du nobilisme ».

Cependant les demoiselles de Richelieu, Mmes de Montcalm et de Jumilhac, réclamaient contre la confiscation, comme héritières de leur père. Leurs droits, contestés d'abord, furent ensuite reconnus[2] et, sur leur demande, le Gouvernement ordonna une première expertise contradictoire; elle avait pour but « d'estimer les objets provenant de la succession qui se trouvent dispersés dans les dépôts ou établissements nationaux[3] »; il s'agissait des marbres recueillis par Alex. Lenoir, dont nous reparlerons plus loin. L'année suivante (1800), le Ministre, d'accord avec le fondé de pouvoirs des demoiselles de Richelieu, « copropriétaires avec la nation », chargea l'architecte Dufourny et l'antiquaire Visconti[4] de se rendre au château « pour y reconnoître les statues jugées nécessaires à la collection du Muséum » en formation au palais du Louvre.

La commission partit le 19 septembre 1800. En passant à Tours, elle visita le Musée où l'on avait déposé, par mesure de précaution sans doute, quelques tableaux de peu d'importance et des bustes venant du château. Le 25 septembre dans la soirée, nos voyageurs arrivent à Richelieu et s'en vont, au débotté, donner un coup d'œil au château :

« Nous reconnûmes avec plaisir, raconte Dufourny dans ses notes de voyage[5], que les statues, objet de notre mission, étoient encore en place et que notre voyage ne seroit pas sans fruit.

« 4e vendémiaire. — Dès le grand matin, le maire Cartier, le receveur des domaines Dieu et le chargé d'affaires des demoiselles de Richelieu (et du marquis de Montcalm qui en épousa une), Demoyen, nous emmenè-

1. Armand-Emmanuel du Plessis, 1766-1821. Ministre d'État sous Louis XVIII.
2. Lettre du chargé d'affaires Delamare. Bibl. nat., f. fr. 13564.
3. *Lettre du Ministre de l'intérieur*, 10 ventôse, an VII; *Archives* du Louvre.
4. Dufourny, architecte, conservateur des tableaux. — Ennius-Quirinus Visconti (1751-1818), administrateur du Musée des antiques et des tableaux.
5. *Voyage de Paris à Richelieu, fait par Dufourny et Visconti en l'année 1800*, manuscrit autographe au crayon par Dufourny. Bibl. nat., mss. fr. 13564. Je me propose de publier ces notes curieuses et pleines de renseignements sur les villes et les châteaux entre Paris et Richelieu, au lendemain de la Révolution.

rent au château. Nous visitâmes avec eux les cours, galleries et appartemens et, après avoir pris une connoissance superficielle des divers objets d'art qu'il contient, nous commençâmes de suite à dresser l'état général[1] des statues et bustes qu'il contient, en commençant par ceux qui décorent la cour et l'extérieur des façades, et poursuivant par ceux de l'escalier et de la gallerie. Cette opération nous occupa toute la journée.

« 5e vendémiaire. — L'état général des statues et bustes étant dressé, nous procédâmes à leur estimation générale, qui se trouva monter à la somme de 35,640 francs[2]. Ensuite, nous nous occupâmes à choisir ceux de ces objets qui pourroient convenir au musée central. Le résultat fut qu'il y avoit vingt statues et vingt-un bustes, et que la totalité de leur estimation montoit à 20,300 francs[3]. Ces diverses opérations prirent toute la matinée.

« L'après-diner, nous visitâmes toutes les peintures. La plus grande partie tiennent à la décoration des appartemens; elles ont été faites par un M. Prevôt (suivant la description du château de Richelieu, imprimée à Saumur en 1676), lequel sans doute était élève du Vouet, sa manière, sa couleur et sa composition se faisant remarquer partout. Mais, ainsi qu'il est d'usage, les imitateurs sont restés au-dessous de leur modèle, et en tout ces peintures sont médiocres. Les plus passables, quant à la composition, sont celles de l'appartement du Roi, où l'on voit l'histoire d'Achille, et celles de la gallerie où sont les travaux d'Ulisse. Au centre du plafond et sur ses deux côtés, les hauts faits de Louis XIII comparés à ceux des princes de l'antiquité.

« Les peintures qui décorent le grand sallon, qui est à l'extrémité de la gallerie et faisoit autrefois partie de la chapelle[4], sont peut-être les meilleures de tout le château, aussi sont-elles d'une autre main; celles de la coupole surtout sont remarquables. On y voit, dans huit compartimens, les quatre Pères de l'Église, les quatre Évangélistes, et au centre le Père

1. Cet état général existe aux archives du Louvre; nous en avons déjà parlé dans notre dernier article. Il sera reproduit *in extenso* dans le volume destiné à paraître, à la suite du présent travail, avec les pièces à l'appui.

2. Le chiffre définitif fut porté à 41,500 francs.

3. Le texte écrit au crayon, assez difficile à lire, porte 2030; l'erreur est évidente. Le rapport de Visconti et de Dufourny du 21 vendémiaire an IX évalue le tout, avec les tableaux, à 25,480 francs.

4. La chapelle située au rez-de-chaussée et qui montait dans l'origine jusqu'au deuxième étage, avait été coupée en deux, dans sa hauteur, par un plafond régnant avec le plancher du premier étage et correspondant ainsi avec la grande galerie. La moitié supérieure était devenue le *Salon*. Cette disposition explique les peintures religieuses de la coupole du Salon, qui formait précédemment la coupole de la chapelle.

Éternel dans sa gloire. Ces cinq derniers morceaux se distinguent par la force de leur coloris et le grand caractère de leur dessin. La description imprimée de Richelieu les attribue à *Freminet*, mais on n'y reconnoît guères sa manière, mais bien celle de *Dorigny*, l'un des meilleurs élèves de Vouet[1].

« Dans le cabinet du Roi, nous eûmes la satisfaction de trouver, encastrés dans la boiserie, deux très beaux tableaux de *Mantegne*, bien conservés; ces deux tableaux, peints sur toile, ont 5 p. 1° de haut, sur 5 p. 7° de large. L'un représente le *Parnasse* et Apollon qui fait danser les muses au son de sa lyre ; l'autre *Minerve* chassant les vices, deux compositions d'un goût exquis.

« Outre ces deux tableaux, ce cabinet en renferme un autre de *Lorenzo Costa*, peintre ferrarois, dont le sujet allégorique représente l'*Isle d'amour*, etc. Il est de même grandeur que le précédent; près de celui-ci, il y a encore deux autres tableaux attribués à Costa et au Pérugin, mais ils sont repeints de telle sorte qu'il n'en reste guères que la composition.

« Enfin, c'est dans ce cabinet que se voit la fameuse table de marqueterie de Florence en pierres fines de rapport. Elle a six pieds sur quatre ; son dessin est en compartimens, sans fruits, ni fleurs, ni figures ; les pierres en sont de bonne qualité et le travail soigné. Il y a beaucoup de lapis, de jaspe, etc., et au milieu une agathe ovale d'un pied et demi sur un pied. En total, c'est un beau morceau, mais pas aussi précieux que l'ignorance et l'intérêt ont voulu le faire croire.

« Les appartemens du premier étage sont très décorés de sculptures, richement dorés, mais du plus mauvais goût et d'une lourdeur assommante.

« Le château est bien bâti et construit de la pierre blanche et très tendre que l'on trouve dans toute la Touraine. Il est aussi blanc qu'au moment de sa construction.

« La disposition générale est vraiment magnifique, et le style de l'architecture de la cour fait le plus grand honneur à l'architecte Lemercier, dont le buste se voit dans une des niches circulaires de la cour [2].

« .... 7 vendémiaire. — Le matin, visité de nouveau le musée de Tours, où nous examinons les bustes tirés du château de Richelieu, ainsi que les tableaux convenables au Musée. Pour les bustes, nous choisîmes une tête de Mercure, une de Ptolémée et une de Diane. »

1. M. le comte Clément de Ris donne ces peintures à Fréminet *le fils*.

2. Au-dessous de la statue d'Esculape. L'*État général* dit que ce buste est « sans doute un ouvrage de Berthelot. »

Dès son retour à Paris (7 octobre 1800), Dufourny adressa son rapport au Ministre[1] : la Commission choisissait définitivement vingt statues, vingt-trois bustes, la table de mosaïque, les tableaux de Mantegna, de Lorenzo Costa et du Pérugin. En conséquence, une somme de 14,200 francs fut mise à la disposition du Musée central pour l'enlèvement et le transport de ces objets[2]; le sieur Pellagot, charpentier[3], fut chargé de tout le travail, et l'année suivante (juillet 1801), statues et tableaux arrivaient à Paris sains et saufs[4].

Les deux Mantegna et quelques marbres, choisis parmi les meilleurs et les mieux conservés, furent immédiatement exposés au musée Napoléon[5], à côté des « antiquités, peintures, dessins et autres objets curieux conquis par la grande armée dans les années 1806 et 1807. »

Aujourd'hui les peintures de Richelieu sont placées dans la salle des primitifs Italiens[6], les marbres dans la salle des Antiques et la table dans la galerie d'Apollon ; c'est la première en entrant par le vestibule. Les principales statues sont deux groupes d'*Aphrodite et Eros*, le *Mercure* dit de Richelieu, une *Femme en Junon*, *Apollon*, *Artémis-Soteira*, deux *Termes d'Hercule* et deux de *Mercure*, *Esculape et Agathodémon*, *Antinoüs*, *Silvain* dit *Vertumne*, *Hermes Enagonios*, une tête de *Pallas*, *Rome* (buste), *Femme victorieuse*, etc.[7]

Rentré en France (1801), le duc de Richelieu reprit possession de ses biens. Mais ni lui ni ses sœurs n'étaient assez riches pour conserver leur domaine du Poitou; il fallut vendre et le duc eut, dit-on, le triste courage d'imposer aux acquéreurs la condition de raser le château. La démolition commençait à peine lorsque l'Empereur, qui avait la pensée de donner Richelieu en apanage à l'un de ses compagnons d'armes, « envoya un commissaire-ingénieur pour examiner les dégâts déjà commis et la possibilité de les réparer. L'ingénieur conclut à une dépense très considérable et l'Empereur, effrayé de la somme, renonça à son projet[8]. »

C'en était fait du « magnifique château de Richelieu ». La bande noire

1. Le *Citoyen français*, du 22 vendémiaire an IX, rend compte de la mission confiée à Visconti et Dufourny.

2. Lettre du Ministre de l'intérieur du 24 germinal an IX. *Archives du Louvre.*

3. Zacharie Pellagot, charpentier patenté, domicilié à Paris.

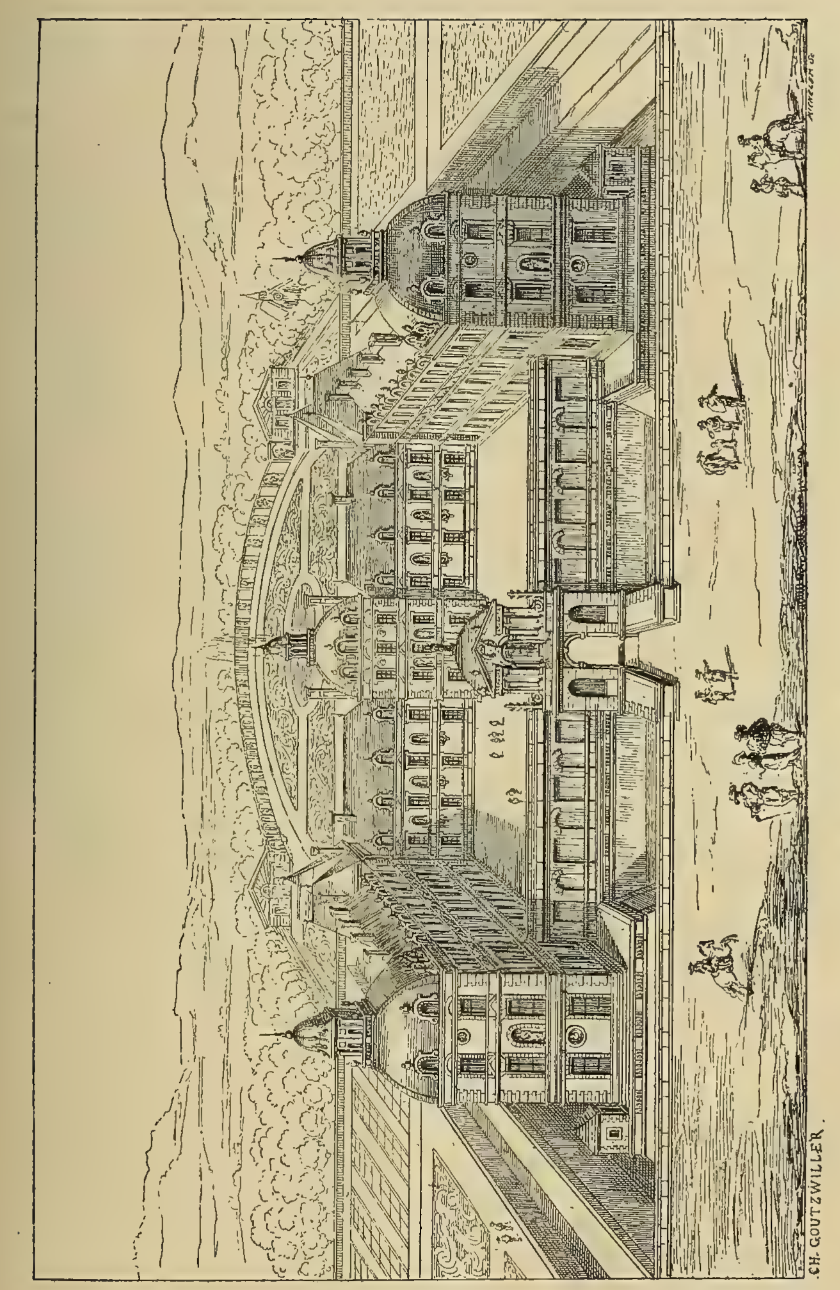
4. *Archives du Louvre.* Décharge donnée à Pellagot par le fondé de pouvoirs des demoiselles Richelieu.

5. Catalogue des 18 brumaire et 25 thermidor an IX.

6. Nos 252, 253, 154, 155, 429.

7. Nos 151, 154, 177, 45, 77, 93, 25-28, 400, 533, 193, 122, 469, 484, etc. — Catal. de 1869.

8. *Société des antiquaires de l'Ouest*, 1836, vol. II, p. 140.



VUE DU CHATEAU DE RICHELIEU, D'APRÈS MAROT.

commence sa besogne : les toitures sont éventrées, les fenêtres descellées, les plafonds et les cheminées dépecés, les murs arrachés pierre à pierre ; les belles serrures au chiffre du Cardinal vont à la ferraille, les boiseries sont brûlées pour en retirer l'or, les tapisseries morcelées, déchiquetées, disparaissent chez les paysans du voisinage ; on retrouve encore çà et là des lambeaux portant les trois chevrons brisés de Richelieu. Les statues et les bustes, disloqués par le temps, démontés sans précaution, jonchent le sol de la cour d'honneur, convertie en chantier de démolition. Le château est mis en coupe réglée et, pendant près d'un demi-siècle, ses nobles débris serviront à construire des maisons, des usines et des sucreries de betteraves [1].

Un des associés de la bande noire, M. Pilté père d'Orléans, s'était réservé les peintures ; il en revendit le plus possible et, vers 1827, donna le reste au musée d'Orléans qui venait de se former : c'étaient les *quatre Éléments* de Deruet placés dans le cabinet de la Reine [2], les *quatre Docteurs* et les *quatre Évangélistes* de Fréminet le fils, décorant la coupole du Salon ; le *serpent d'airain* de Luca Cambiaso ; le *portrait de François Du Plessis*, sans nom d'auteur, et quelques tableaux qu'il est difficile d'identifier avec le texte de Vignier. Toutes ces peintures sont encore au Musée d'Orléans [3].

Trois autres toiles de Luca Cambiaso existaient en 1860 au château de Monrepos, près de Tours, chez Mme Luzarches : le *Frappement du rocher* et les *Israélites mangeant des cailles* sont cités par Vignier [4] ; le *Veau d'or* doit avoir la même origine, bien que Vignier n'en parle pas.

Le *Banquet de Silène*, le *Triomphe de Bacchus* et la *Bacchanale* attribués au Poussin, sont au musée de Tours [5]. L'attribution paraît douteuse.

Enfin, le musée de Versailles a eu sa part des dépouilles. On se rappelle la Grande Galerie du château et les vingt tableaux des conquêtes de Louis XIII sous le ministère du cardinal [6] ; Versailles en a douze : la

1. *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1836.

2. Voir, au sujet de ces peintures, l'excellente étude de M. le marquis de Chennevières : *Peintres provinciaux*, II, 305.

3. Voici les nos du catalogue du musée d'Orléans, éd. 1876 : *Deruet*, 84, 85, 86 et 87 ; — *Fréminet*, 141 à 148 ; — *Luca Cambiaso*, 60 ; — portrait sans nom d'auteur, 533 ; — divers, 76, 476, 503, 510, 531, 532, 534, 535, 536. — Je dois ces renseignements à M. le comte Clément de Ris, administrateur du musée de Versailles, que je ne saurais trop remercier de son extrême obligeance.

4. P. 135-136.

5. Catal. 1874, nos 136, 135 et 137. Note de M. le comte Clément de Ris.

6. Vignier, p. 101 et suiv.

Prise de la Rochelle, l'*Ile de Rhé*, le *Pas de Suze*, la *Prise de Privas*, la *Réduction de Montauban*, la *Réduction de Nîmes*, la *Prise de Pignerol*, le *Combat de Carignan*, *Casal secouru*, *Défaite de Montmorency*, la *Prise de Corbie* et la *Bataille d'Aveins*[1]. Ces tableaux se trouvent au rez-de-chaussée du musée, salles n°s 29 et 30. A quelle époque et comment sont-ils entrés à Versailles? Personne n'a pu me le dire; en 1800, ils n'avaient pas encore quitté Richelieu.

Quant aux bustes, aux vases et aux statues, la plupart sont détruits; quelques-uns, rajustés tant bien que mal, décorent les parcs et les jardins des environs; un petit nombre a échappé au naufrage sans trop d'avaries. Voici ce que je sais de leurs aventures :

La belle statue d'Auguste du grand Salon[2] est en Allemagne. Transportée à la Malmaison[3], acquise par le comte de Pourtalès qui l'avait fait placer dans une niche à l'entrée de son hôtel, rue Tronchet, la statue fut vendue en 1864 et achetée par le musée de Berlin.

Deux vases en marbre blanc, provenant du parc de Richelieu, servent à décorer le pont de Tours.

La renommée en bronze de Berthelot n'avait pas changé de place il y a quarante ans; portée depuis au château de Boissy, elle en est sortie, en décembre 1854, pour traverser l'hôtel Drouot. J'ignore ce qu'elle est devenue[4].

Le torse de Louis XIII, en armure romaine, renversé par les révolutionnaires, gisait encore sur le sol en 1844, parmi les débris de pierres, de colonnes et de statues. La commission des Antiquaires de l'Ouest en fit alors l'acquisition. Plus tard on découvrit la tête du « tyran » qui servait de contrepoids à un tourne-broche. Cet excellent morceau de sculpture, qui porte les lettres GB, initiales de Guillaume Berthelot, est placé au musée lapidaire de Poitiers, avec trois têtes de marbre provenant également de Richelieu[5].

1. N^os du catal. Soulié : 608, 607, 609, 610, 612, 611, 613, 614, 593, 615, 616, 594.

2. Vignier, p. 139. — *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, 476; n° 22 de la collection Pourtalès.

3. Ce qui restait du cabinet de la Malmaison, après la mort de l'impératrice Joséphine, fut acheté par M. Durand, qui vendit au Roi, en 1824, les peintures antiques, les vases et quelques bronzes, et au comte de Pourtalès les marbres, les bijoux et 14 bronzes de premier choix. La statue d'Auguste faisait partie de ce lot.

4. La Renommée en bronze de Berthelot, qui est au Louvre, vient, dit on, du château Trompette, à Bordeaux. Elle est nue, celle de Richelieu était drapée et les proportions sont entièrement différentes.

5. M. Ch. Barbier, conservateur de la Bibliothèque de Poitiers, qui a bien voulu me donner ces détails, a publié dans le *Bulletin de la Société des antiq. de l'Ouest*,

Une quinzaine de statues, en assez mauvais état, sont placées dans le parc de la Mauvoisinière [1], à M. le marquis de Gibot : un Jupiter tenant la foudre, un Mars, deux dames romaines (ces quatre figures seraient, dit-on, des antiques, ainsi qu'un buste de Vitellius placé sur la façade du château), un empereur romain, une Vénus à la coquille, une Vénus de Médicis, deux autres Vénus et quelques autres personnages inconnus. Ces statues faisaient partie d'un lot de vingt figures de marbre acheté sur place, lors de la démolition du château, par un architecte, M. Suet, qui les amena par bateau jusqu'à Nantes et les plaça dans une petite propriété qu'il possédait aux portes de la ville. A sa mort, une partie du lot, promenée de mains en mains, finit par échoir à un sculpteur d'Angers, M. Chapeau, qui revendit ses marbres, en 1860, à M. le marquis de Gibot, pour 4,000 francs. Le reste, composé de cinq à six figures entièrement nues, n'avait pas trouvé acquéreur; en 1862, on les offrit à la Société archéologique de Nantes qui semblait disposée à faire l'acquisition ; mais où les placer décemment? Au Jardin des plantes ou au Musée? On hésitait, et puis on n'était pas d'accord sur le prix. Bref, le propriétaire trouva moyen de placer ses nudités ailleurs. On ne sait ce qu'elles sont devenues [2].

En 1836, la démolition, commencée depuis près de trente ans, durait toujours ; il restait alors deux petits pavillons, la porte d'entrée, un corps de bâtiment de service, un pavillon d'angle et quelques décorations intérieures. En 1844, la nouvelle propriétaire, Mme Chapin, débitait encore les restes du château en détail, « le pavé à quatre francs la toise, et la pierre de taille à quatre sous le pied [3]. » Aujourd'hui on ne démolit plus; le chef-d'œuvre de Le Mercier a disparu de fond en comble, la carrière de marbre, de pierres et de statues est épuisée [4].

1er juin 1879, une notice fort bien faite sur Guillaume Berthelot, avec une curieuse lettre du Cardinal relative à la commande de la statue de Louis XIII, et le reçu de Berthelot pour le payement d'une partie de son travail.

1. Commune de Bourillé (Maine-et-Loire).

2. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. le marquis de Villoutreys, que je tiens à remercier ici de son bienveillant concours.

3. *Bulletin des antiq. de l'Ouest*, 1844. Rapport de M. Jeannel. « Aujourd'hui, vous verrez le nouveau propriétaire, Mme Chapin. Cette vieille, encore alerte et ingambe, est comme un insecte rongeant un cadavre. Elle vous vendra du pavé à quatre francs la toise et de la pierre de taille à quatre sous le pied. Nous lui demandions si elle allait démolir encore? — Il faut bien, on va bâtir à Richelieu. — Elle tient à honneur qu'on n'aille pas à une autre carrière que la sienne. »

4. Il reste une petite portion des communs. M. Heine, banquier à Paris, beau-père du dernier duc de Richelieu mort récemment, a entrepris de reconstituer l'ancien

II

AIGUILLON (MARIE DE WIGNEROD DE PONTCOURLAY, MARQUISE DE COMBALET, DUCHESSE D')

1604-1675

Fille de Françoise de Richelieu et nièce du Cardinal, veuve à dix-huit ans du marquis de Combalet, Mme d'Aiguillon obtint le duché-pairie par lettres-patentes du 1er janvier 1638. Elle habitait le Petit-Luxembourg, que son oncle lui donna en 1639; le testament de Richelieu confirme la donation en ces termes: « Je donne et lègue à Mme la duchesse d'Aiguillon, ma nièce.... la maison où elle loge à présent, appelée le Petit-Luxembourg; ma maison et terre de Ruel et tout le bien fonds que j'ai et aurai audit lieu.... tous les cristaux, tableaux et autres pièces qui sont à présent ou pourront être ci-après, lors de mon décès, dans le cabinet principal de ladite maison, vulgairement dite le Petit-Luxembourg, et qui y servent d'ornement, sans y comprendre l'argenterie du buffet dont j'ai déjà disposé.... Je lui donne aussi toutes mes bagues et pierreries, à l'exception seulement de ce que j'ai laissé ci-dessus à la Couronne, ensemble un buffet d'argent vermeil dòré neuf, pesant cent trente-cinq marcs quatre gros, contenu en deux coffres faits exprès. »

L'abbé de Marolles, parlant des principaux cabinets de Paris[1], cite «les tableaux très exquis » de la duchesse d'Aiguillon. Dans le nombre figuraient une *Hérodiade* attribuée à Léonard de Vinci, *la Madeleine* du Guide, une *Charité* du Pérugin, *la Sainte Vierge* de Jean Bellin, *la Parabole* ou *le Songe* du Caravage, *Saint Joseph et sainte Anne* du Tintoret, *l'Adoration des rois* de Rubens, *Saint Mathieu*, par Albert Dürer, *l'Enlèvement des Sabines* et la *Prise de Jérusalem*, par le Poussin[2]; ce dernier tableau composé dans l'origine pour le cardinal Barberini.

« Ce cabinet, dit encore l'abbé de Marolles, souffre peu de comparaison pour la magnificence des cristaux, des lapis, des agattes, des calcédoines, des coraux, des turquoises, des aigues marines, des ametystes, des escarboucles, des topazes, des grenats, des saphirs, des perles et des autres pierres de grand prix qui y sont mises en œuvre dans l'argent et

domaine; il a déjà racheté 230 hectares dans le grand parc, 120 hectares y attenant, entourés de murs, et 200 hectares en dehors. (Note de M. Froger, de Richelieu.)

1. Mémoires, III, 215.

2. Félib., II, 321-22, 327.

dans l'or, pour y former des vases, des statues, des obélisques, des escrins, des miroirs, des globes, des coffins, des chandeliers suspendus et autres choses semblables. De sorte que l'on pourroit dire en quelque façon qu'il ne s'en perdit pas tant au sac de Mantoue qu'il s'en trouve en ces lieux-là, tant la magnificence y éclate[1]. »

A cette énumération de richesses qui rappellent les collections opulentes de nos grands amateurs, il faut ajouter des tapisseries remarquables, entre autres l'histoire de Lucrèce, chef-d'œuvre de la fabrique d'Arras[2], des beaux tapis de soie et d'or, présents de la reine de Pologne, un *Bacchus* et un *Faune* antiques, un *Moïse* en bronze d'après celui de Michel-Ange, et les deux bustes du cardinal dont nous avons déjà parlé, celui du cavalier Bernin et celui de Jean Varin. Un exemplaire de ce dernier fut légué par la duchesse à la bibliothèque de la Sorbonne.

Après la mort du cardinal, la duchesse avait accepté la tutelle difficile de ses petits-neveux. En 1652, elle leur remit l'administration de leur fortune ; libre désormais de vivre à sa guise, elle se retira du monde pour se consacrer entièrement aux bonnes œuvres sous la direction de l'abbé Vincent, celui qui devait être un jour saint Vincent de Paul.

Dans ses dernières années, « détachée de toutes choses et de la vie même, dit Fléchier[3], elle n'était plus occupée qu'à se disposer à bien mourir ». Elle avait vendu une partie de ses objets les plus précieux, pour en donner le produit aux pauvres. « Tous les salons de l'hôtel étaient démeublés et, peu à peu, les objets d'art et de curiosité qui les encombraient avaient fait place à de grandes tables vertes entourées de chaises, qui en faisaient alternativement des ateliers de charité, des salles d'exposition ou des laboratoires de pharmacie. Les meubles magnifiques que Richelieu s'était plu à réunir au Petit-Luxembourg autour de sa nièce, gisaient pêle-mêle dans la poussière d'un garde-meuble. On retrouvait là le dais ducal en velours bleu brodé d'or, et les drapeaux de satin blanc fleurdelisés d'or qui avaient abrité le grand ministre. Des housses de lits, en velours rouge brodé d'or ; des coffres de cuir doré ; des paravents et des cabinets en laque de Chine ; des plafonds de carrosse en velours brodé d'or et ornés de plumets d'autruche ; des lits à colonnes d'ébène, garnis de rideaux de brocatelle, avec des matelas de satin rouge ; des rideaux de toile d'argent et de gaze brodée d'or ; tout un monde de carreaux de damas, de coussins de velours frangés d'or et de sachets de point d'Espagne doublés de moire éclatante. Enfin, tous les brillants costumes d'un ballet, tristes épa-

1. De Marolles, *loc. cit.*
2. Donnée par la duchesse d'Aiguillon à la duchesse de Chevreuse.
3. Oraison funèbre de la duchesse d'Aiguillon, 1675.

ves, débris oubliés de quelque fête royale, souvenirs effacés d'une grandeur qui ne devait plus renaître [1].

La duchesse mourut le 17 août 1675, à l'âge de soixante-onze ans; Fléchier prononça son oraison funèbre. Elle fut enterrée, suivant son désir, à l'église des Carmélites de la rue d'Enfer.

Après la mort de la duchesse, la maison du Petit-Luxembourg échut à Henri-Jules de Bourbon, prince de Condé [2], qui lui donna le nom de *Petit-Bourbon*. Sa veuve, Anne de Bavière Palatine, fit faire à l'hôtel des modifications considérables sous la conduite de Boffrand [3]. Un corps de logis, destiné au logement des officiers, aux cuisines et aux écuries, fut bâti de l'autre côté de la rue de Vaugirard, avec un passage souterrain pour mettre en communication les deux bâtiments. Dans la suite, le Petit-Bourbon fut occupé par Mlle de Clermont et par la princesse douairière de Carignan.

Sous le Directoire, le palais devint le siège du gouvernement. En 1812, on démolit les bâtiments qui le reliaient au Grand-Luxembourg. En 1814, il servait de logement au président de la chambre des pairs.

Parmi les peintures du cabinet d'Aiguillon, l'*Hérodiade*, attribuée à Léonard, paraît être celle du Solario, achetée par le Régent avec le *Songe* du Caravage; ces deux toiles sont en Angleterre. Le Louvre a gardé la *Madeleine* du Guide (nº 319 ?), la *Sainte Vierge*, donnée à Jean Bellin et qui est de son école (nº 62), l'*Adoration des Rois*, de Rubens (nº 427), et l'*Enlèvement des Sabines*, du Poussin (nº 435). Ce dernier tableau fut vendu par les héritiers de la duchesse d'Aiguillon à Neret de la Ravoye, trésorier de la marine et amateur distingué [4]. Un autre amateur, Sainctot, introducteur des ambassadeurs [5], acheta la *Prise de Jérusalem* du Poussin. Le reste fut transporté, dans le courant du XVIIIe siècle, au château d'Aiguillon, en Agénois.

En 93, la municipalité d'Agen fit vendre les *meubles et effets dépendant du ci-devant château de Vignerot, émigré* [6], et l'archiviste du château racheta, pour le compte de la duchesse, ceux des tableaux qui avaient

1. Comte de Bonneau, *La duchesse d'Aiguillon*. Paris, Didier. D'après l'inventaire conservé dans les archives de la famille de Chabrillan.

2. Comme faisant partie de la succession de sa mère Claire-Clémence de Maillé-Brézé, nièce du Cardinal.

3. G. Brice, 1713, III, 76. — Piganiol, VII, 267, éd. 1765.

4. G. Brice, I, 273.

5. 1632-1713. Félib., II, 321-22.

6. Le duc d'Aiguillon, pair de France, avait émigré en Allemagne, ou il mourut en 1800.

un intérêt de famille; mais peu de temps après, la *citoyenne Vignerot* ayant été arrêtée, ces tableaux furent portés à Agen et brûlés en partie lors de la fête civile du 1er vendémiaire, an II. La Terreur passée, le district fit faire un inventaire des peintures échappées au feu; quelques-unes furent déposées au Muséum du département, les autres à la préfecture[1]. Dans le nombre figurent un *Saint Jean-Baptiste sur les bords du Jourdain*, ouvrage présumé de l'Albane, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, bonne copie d'Andrea del Sarto, le *Portrait d'Hortense Mancini*, une *Bacchanale*, le *Triomphe d'Amphitrite* et le *Passage de la mer Rouge* dans la manière du Poussin.

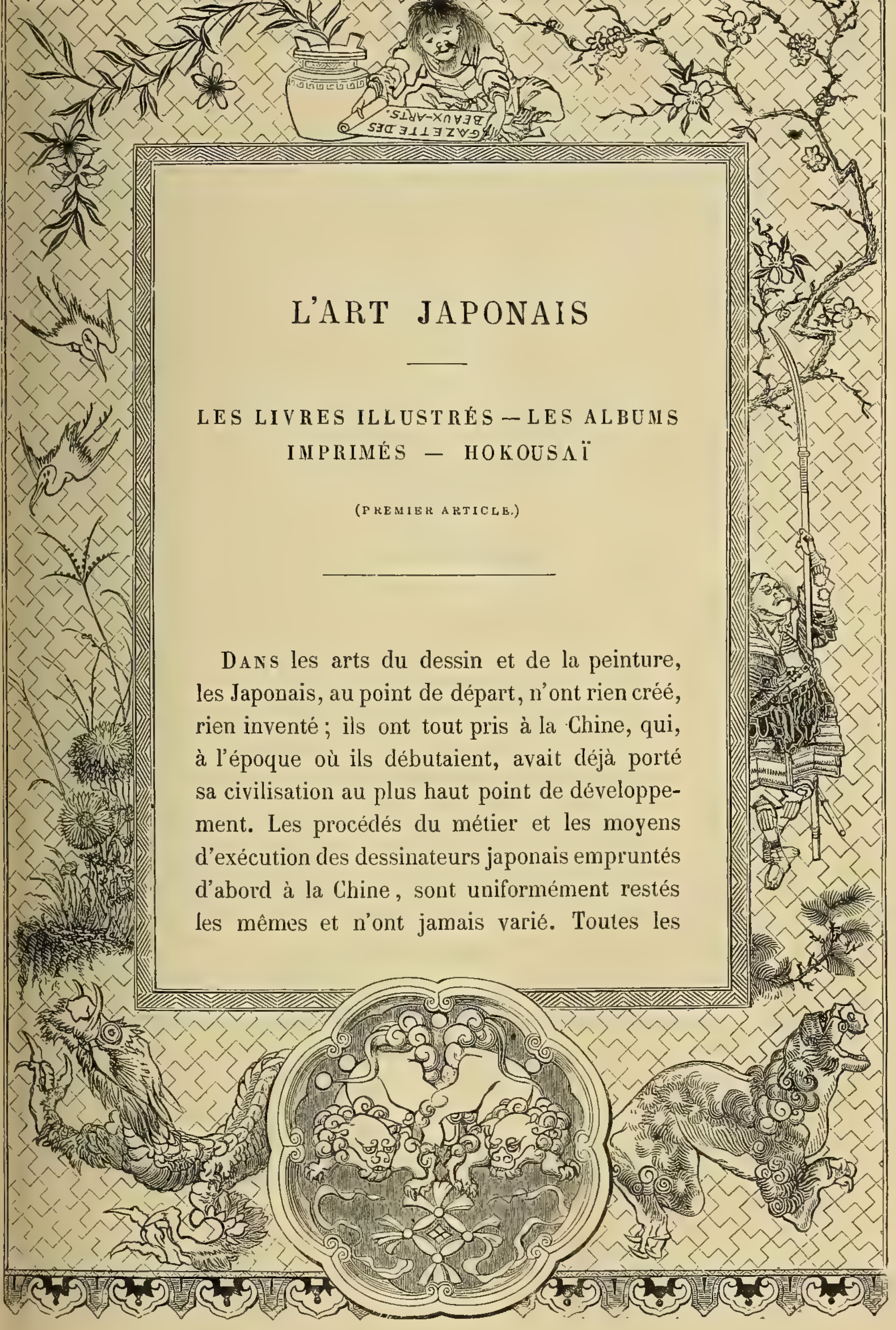
Pour en finir avec ce que je sais de cette collection, on voyait autrefois, dans le cabinet de Girardon[2], « un buste antique de porphyre d'Alexandre le Grand, avec un casque à la grèque, que les curieux estiment beaucoup, lequel a appartenu au cardinal de Richelieu[3]. » Ce bel ouvrage est au Louvre[4], et tout porte à croire qu'il vient du Petit-Luxembourg.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

1. *Archives du Lot-et-Garonne.* — Notice de M. Aimé-Champollion Figeac, *Rev. univ.*, XIII, 197.
2. Sur ce cabinet célèbre, voir *Archives de l'Art françaìs*, 1873, p. 121.
3. G. Brice, 1698, I, 74.
4. Salle du Puget, n° 213. La draperie de bronze doré a été ajoutée par Girardon.





L'ART JAPONAIS

LES LIVRES ILLUSTRÉS — LES ALBUMS IMPRIMÉS — HOKOUSAÏ

(PREMIER ARTICLE.)

DANS les arts du dessin et de la peinture, les Japonais, au point de départ, n'ont rien créé, rien inventé ; ils ont tout pris à la Chine, qui, à l'époque où ils débutaient, avait déjà porté sa civilisation au plus haut point de développement. Les procédés du métier et les moyens d'exécution des dessinateurs japonais empruntés d'abord à la Chine, sont uniformément restés les mêmes et n'ont jamais varié. Toutes les

peintures, tous les dessins sont exécutés par l'artiste au pinceau souple, manié à main levée; tout travail avec un instrument dur et résistant, pointe, plume ou crayon, est resté inconnu, et l'impression est exclusivement faite au moyen de blocs de bois, sur lesquels le dessin ou la page écrite a été coupé et taillé. C'est de cette technique particulière que les productions peintes ou dessinées des arts chinois et japonais tirent le caractère particulier, l'air de famille qu'on leur découvre en ce qui regarde l'exécution.

Dans l'art, la Chine a donc été pour le Japon ce que la Grèce avait été pour Rome, le maître, le modèle qu'on se borne d'abord à imiter le mieux possible. Jamais, du reste, le Japon n'a méconnu l'étroite dépendance dans laquelle il se trouvait de la Chine. Chez les amateurs, les collectionneurs et les marchands de curiosités du Japon, ce sont les objets de Chine, bronzes, peintures, porcelaines, qui, avant l'ouverture du pays aux Européens, occupent la place d'honneur et tiennent le premier rang. Les livres, les peintures venus de Chine ont toujours été communs au Japon. Les livres chinois en particulier y ont été vulgarisés par les réimpressions sans nombre qu'on en a faites. Il est certains livres dont il est assez difficile de dire s'ils ont été imprimés en Chine ou au Japon. Avec le culte qu'ils ont pour ce qui vient de la Chine, les anciens dessinateurs du Japon s'appliquent donc simplement à reproduire des types chinois, des personnages légués par l'histoire ou la légende chinoise, ou lorsqu'ils s'adonnent à rendre des types japonais avec des costumes et des arrangements japonais, c'est en conservant les procédés et le style de l'art chinois. Si dans certaines écoles, chez certains artistes, on sent une certaine manière d'être propre et originale qu'on peut appeler japonaise, le détachement des modèles chinois n'est cependant jamais complet. La période japonaise d'imitation et de dépendance va ainsi des commencements de l'art à la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Cette première phase de l'art japonais ne manque ni d'intérêt ni de mérite. C'est alors que les Japonais se sont approprié, pour en faire le fond organique de leur art, les procédés caractéristiques des anciennes écoles chinoises : par exemple, la façon souple et décorative de rendre le feuillage du bambou, les fleurs et les oiseaux, le dessin simplifié et par grands coups de pinceau des plis du costume, la manière de peindre le paysage comme vu de haut, avec cette perspective qui remonte les derniers plans au sommet du tableau et fait détacher les personnages et les détails non sur le fond du ciel, mais sur le fond même du paysage. En ce qui concerne spécialement les livres, l'art de l'impression est resté longtemps au Japon quelque chose d'assez primitif. Il a fallu, pour les livres



GRAVURE TIRÉE DU GUASHI-KAÏYO (IMPRIMÉ EN 1754).

(Reproduction d'une peinture japonaise du XVIIe siècle.)

illustrés en particulier, qu'il se créât des graveurs en bois à côté des dessinateurs et, en examinant une suite de vieux livres, on s'aperçoit que ce n'est qu'après de longs efforts que l'art de la gravure sur bois est parvenu à se perfectionner. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, on peut dire que la gravure sur bois et l'impression sont enfin arrivées à leur plein développement et qu'elles parviennent à reproduire, avec fidélité et énergie, les particularités du dessin de l'époque. Les illustrations des livres d'alors sont presque exclusivement imprimées en noir et en une seule teinte, noir foncé à toute encre. Or, comme les dessinateurs de ce temps procèdent surtout par larges traits, à grands coups de pinceau, les graveurs en bois ont une manière conforme de traits généralement forts et de grandes surfaces noires. En outre, ils ont déjà acquis ce savoir-faire, ce tour de main particulier dont hériteront leurs successeurs, qui leur permet de fixer sur le bloc de bois les linéaments et le gras du coup de pinceau, de telle sorte que le dessin imprimé laisse aussi bien voir la marque des poils du pinceau que s'il eût été tracé directement sur la page par la main même de l'artiste.

Il existe un certain nombre de recueils qui nous donnent la reproduction, par la gravure, des peintures des vieux maîtres chinois et japonais. Tels sont le *Wakan-mei-Gua-yen* en six volumes, qui date de 1751; le *Yehon-te-Kagami*, six volumes, 1751; le *Gua-shi-Kai-yo*, six volumes, 1754. On y voit arrivé, à un point de perfection qui ne sera pas dépassé, le rendu des fleurs, des oiseaux, des animaux et des bambous. On trouve, entre autres, dans le Gua-shi-Kai-yo une page empruntée à l'ancienne école japonaise du XVIIe siècle : trois oiseaux dormant sur une branche d'arbre imprimés plein noir, dont la silhouette se détache sur une grande lune marquée, sur le fond blanc du papier, par un simple filet noir. C'est là un dessin d'une grande invention dans sa simplicité et peut-être le plus puissant de tous ceux traitant le même sujet, que nous ayons jamais vu. Après les fleurs et les oiseaux viennent surtout les sujets empruntés à la légende bouddhique ou à l'histoire des hommes célèbres et des héros chinois. La reproduction de sujets japonais par des artistes japonais est clairsemée, ce qui montre bien qu'à cette époque c'étaient les écoles et les maîtres chinois qui représentaient « le grand art ».

Cependant, dans des livres d'un autre ordre que ceux que nous venons de citer, nous trouvons des sujets empruntés à la vie commune ou à l'histoire du Japon, rendus d'une manière aussi dégagée de l'imitation chinoise que l'époque le comportait. L'*Imbut-su-Sogua*, par Kukan, en deux volumes, 1722, nous fait voir les Japonais de toutes les conditions et de tous les métiers. C'est le premier de ces livres, qui deviendront plus tard si com-



JEUNES FEMMES JAPONAISES SOUS LA PLUIE.

(Gravure tirée des « Occupations des femmes », 1 vol. gr. in-8° imprimé au commencement du XVIIIe siècle.)

muns au Japon, où la vie populaire se trouve retracée dans toute sa vérité. Le *Yehon-Yamato-hiji*, par Nashikawa Sukenji en dix volumes, est un recueil illustré de légendes, et les costumes des personnages, les arrangements et les détails des intérieurs sont empruntés à la vie réelle du Japon.

Particulièrement intéressant pour nous faire connaître le point où étaient parvenus au milieu du XVIIIe siècle les arts du dessin au Japon, est le *Jiki-shi-ho*, par Monkuni. C'est un recueil en neuf volumes, imprimé en 1745, de dessins destinés à servir de modèles et d'exemples. Le livre forme comme une petite encyclopédie de l'art du dessin, car il s'étend à toutes les branches de l'art. On y trouve des exemples de la manière de dessiner les fleurs, les oiseaux, les arbres, les paysages, les personnages isolés ou groupés et les scènes d'ensemble. L'influence chinoise est partout visible et un grand nombre des sujets traités sont purement chinois, mais on voit cependant se dégager ces traits particuliers qui, plus tard, dans leur épanouissement, nous donneront la manière japonaise bien tranchée de la manière chinoise. L'auteur s'est représenté, au frontispice du livre, avec un grand parapluie qui le préserve de la pluie qui tombe; il tient une lanterne à la main, sans doute par allusion au but de son livre, qui est de faire la lumière dans les arts du dessin; il s'avance, de cet air narquois que savent si bien rendre les artistes japonais, vers une *tori* flanquée d'un grand pin contourné. C'est là une petite page absolument japonaise, qui pourrait avoir été dessinée cinquante ans plus tard en pleine époque d'Hokousaï. A la fin du livre, sont donnés ces trente-six poètes des deux sexes, si familiers aux japonisants, et déjà le traitement des costumes, surtout de ceux des dames de qualité noyées dans l'entassement de leurs longues jupes et de leurs amples draperies, se trouve fixé tel que, sauf variantes, on le retrouvera par la suite du temps.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à côté des écoles qui s'immobilisent dans la tradition chinoise et s'en tiennent au genre de leurs devanciers, d'autres artistes arrivent enfin à développer un art japonais réellement national. On ne saurait marquer le moment précis où l'art japonais prend ainsi son essor. Le nouveau style s'est sans doute dégagé peu à peu, comme épanouissement des éléments originaux existant dans les anciennes écoles. Cependant si l'on veut établir, par un fait saillant, le passage de l'ancien art du Japon au nouveau, il faut choisir pour repère l'apparition des impressions en couleurs ou à surfaces teintées. Ces impressions, dans lesquelles les Japonais ont réalisé des merveilles de coloris, forment en effet un des côtés les plus intéressants de leur art. Or, c'est à la fin du XVIIIe siècle qu'elles apparaissent. Ce n'est pas qu'antérieure-

ment elles fussent restées absolument inconnues. On en trouve au contraire certains exemples et même fort anciens, mais ils sont rares et dénotent un art resté des plus primitifs et, de plus, incertain et variable dans ses procédés.

Ce qui survient à la fin du XVIII[e] siècle, comme une nouveauté, ce sont ces impressions où les contours des figures et des détails sont d'abord fixés sur le papier par des linéaments imprimés en noir, et où les intervalles, délimités par les traits en noir, sont ensuite teints en couleur par l'application de planches coloriées. Ce genre de travail se montre rapidement si parfait, que l'on ne peut admettre qu'il soit le développement des essais grossiers que l'on trouve antérieurement, et c'est aux



CANARDS, PAR TANKOSAÏ.

(Gravure tirée d'un volume japonais imprimé en 1766.)

Chinois qu'à un moment donné les artistes japonais ont dû en faire l'emprunt tout d'une pièce. Les Chinois, en effet, l'avaient depuis longtemps porté à sa perfection. Les exemples en sont toutefois des plus rares, soit que les artistes chinois en aient peu produit, soit que les monuments aient en partie péri. Je n'en ai rencontré dans aucune collection publique et les deux seuls spécimens que je connaisse sont en ma possession. L'un est une grande planche représentant un vase cloisonné, formé d'un éléphant, d'où sort un bouquet de fleurs. Le dessin est d'un magnifique style, le tirage excellent ; le tout indique un art absolument développé. On peut fixer, pour l'âge du dessin, une époque intermédiaire entre les Mings et Kien-Long. L'autre spécimen consiste en deux femmes chinoises, imprimées en couleurs et qui, moins anciennes que le vase de fleurs, pourraient être des commencements de Kien-Long. On ne peut douter, en voyant ces gravures chinoises, que ce ne soit en empruntant

les procédés et la pratique de l'art aux Chinois, que les Japonais ne soient tout à coup arrivés à produire les gravures en couleurs que nous connaissons. Seulement, au moment où ils faisaient cet emprunt, leur art développait de tous côtés ses caractères originaux; aussi ont-ils su bien vite émanciper leur gravure en couleur du style chinois, pour en faire un emploi absolument original.

Les premiers exemples de ce qu'on peut appeler le nouveau style des impressions en couleur se rencontrent entre 1765-1780. En 1774, Toyo-Fouza fait paraître un volume de compositions variées, scènes d'ensemble, personnages, oiseaux, fleurs et fruits, où les linéaments et les contours imprimés en noir sont relevés en partie par des couleurs, mais surtout par ces tons teintés appliqués sur de grandes surfaces, qui remplacent les ombres et donnent la perspective et les plans. C'est le premier livre que je connaisse où ce procédé d'impression, qui doit devenir d'un usage si constant dans la moderne école japonaise, soit appliqué d'une façon suivie et satisfaisante. De la même époque, 1775, il existe au British Museum un livre des Cent poètes de Yosuke te Harouakira qui, avec Otomaro, est le grand artiste des impressions en couleurs de la fin du XVIII[e] siècle. Le dessin des personnages est d'une grande élégance et l'impression en couleur se compose presque exclusivement d'un ton rouge. Du même artiste ou d'élèves et d'imitateurs sont des livres divers où le fond du coloris est encore le rouge. Le rouge dominant marque ainsi comme une période de début des impressions en couleur. On a d'Otomaro, vers 1800, de grandes planches de femmes d'un dessin élancé et d'une extrême élégance, où le ton rouge ne domine plus exclusivement, mais où le coloris se compose de couleurs variées pour chaque composition. Dès lors l'art des impressions en couleur peut être considéré comme pleinement développé et, avec les élèves et les successeurs immédiats d'Otomaro, commence la reproduction des scènes de théâtre et des représentations d'acteurs. Or ce dernier genre est absolument original et propre au Japon, car rien de semblable n'a été produit en Chine.

Cependant avec les impressions en couleur à tons multiples, nous entrons dans le XIX[e] siècle et nous rencontrons alors un homme qui, pour nous Européens, domine tous les artistes de sa nation. J'ai nommé Hokousaï. Il faut donc nous arrêter sur cette figure.

Pour juger Hokousaï comme artiste, nous avons ses œuvres aujourd'hui nombreuses en Europe, mais si, en dehors de cela, nous cherchons à connaître l'homme lui-même, et voulons arriver à une biographie, nous ne trouvons que de très maigres documents. Et nous ne pouvons guère attendre du Japon de renseignements complémentaires, car Hokousaï ne

paraît pas avoir suffisamment intéressé ses contemporains pour qu'ils prissent souci de recueillir les détails de sa vie. Tout ce qu'on peut à peu près savoir d'Hokousaï a été recueilli au Japon par deux Européens, M. Frederick Dickins et le docteur Anderson. M. Dickins est une vieille connaissance. En allant au Japon en 1871, M. Cernuschi et moi, nous eûmes le plaisir de l'avoir pour compagnon de voyage, dans la traversée de San-Francisco à Yokohama, et nous puisâmes dans sa conversation nos



RÊVE DE FUMEUR, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure tirée de la « Mangoua »).

premiers renseignements sur le Japon. M. Dickins a résidé de nombreuses années au Japon ; c'est un lettré qui sait un grand nombre de langues et, entre autres, le japonais. On lui doit plusieurs traductions d'ouvrages japonais et une publication, *The Fugaku Hyakukeï or Hundred views of Fuji*[1], dans laquelle il nous a donné une notice biographique sur Hokousaï, en y ajoutant la traduction de plusieurs des préfaces mises par des lettrés japonais en tête des volumes de dessin du maître. Le docteur Anderson a également résidé plusieurs années au Japon, attaché comme professeur au collège médical de Yedo. Collectionneur passionné, il a réuni une bibliothèque de livres illustrés et une collection de kaké-

1. Londres, B. F. Batsford, 1880.

monos contenant des spécimens de toutes les écoles de peinture chinoises et japonaises. Ces trésors viennent d'être acquis par le British Museum. En même temps qu'il collectionnait, le docteur Anderson prenait des notes, recueillait des renseignements, se faisait faire des traductions et il travaillait à un ouvrage d'ensemble sur les écoles de peinture chinoises et japonaises. M. Anderson a bien voulu me communiquer les détails qu'il a recueillis sur Hokousaï et c'est au manuscrit que je tiens de lui, ainsi qu'à la notice imprimée de M. Dickins, que sont empruntés les renseignements biographiques qui suivent[1].

Hokousaï est né en 1760, dans le Hondjo, un paisible quartier de Yedo plein de jardins, où je me souviens de m'être promené au milieu des camélias en fleur; son père, Nakasima Hijé, était un faiseur de miroirs en métal. Le jeune Hokousaï eut pour maître Shiun-sui-Katsukawa, un artiste jouissant d'une certaine réputation à la fin du XVIII[e] siècle. Hokousaï ne paraît pas avoir acquis une grande célébrité pendant les quarante ou cinquante premières années de sa vie, mais vers 1810 il ouvre une école, appropriée à ce que nous appellerions les arts industriels, et attire de nombreux élèves. C'est pour fournir ces élèves de modèles et leur donner comme un compendium des choses à dessiner qu'en 1810 il publie le premier volume de sa *Mangoua*. A partir de l'apparition de la *Mangoua*, Hokousaï voit sa position de chef d'école reconnue, parmi ces artistes industriels, ces gens de théâtre et ces lettrés qui, fatigués des répétitions du style chinois, étaient capables de goûter un style nouveau. Hokousaï s'était établi à Katsushika, un quartier de Yedo où il paraît avoir passé la meilleure partie de sa vie, et son école est en conséquence désignée, par les écrivains japonais, comme l'école de Katsushika. Nous savons, par un de ses recueils illustrés, qui est une série de vues prises sur le Tokaïdo, qu'il est allé à Kioto, et il a même dû y faire un certain séjour. Il a du reste joui d'une robuste vieillesse, car la préface du *Mushashi-Abumi*, livre qui parut lorsqu'il avait quatre-vingts ans, nous apprend qu'il possédait toujours une vue parfaite et dessinait encore sans lunettes. Il mourut à Yedo, en 1849, âgé de quatre-vingt-neuf ans.

Hokousaï n'est pas un nom patronymique, c'est un surnom tel que celui de Gavarni. De son vrai nom, dans sa jeunesse, Hokousaï s'est d'abord appelé Hachiyemon Miurayo. Puis, avant d'adopter le surnom d'Hokousaï, il prit successivement ceux de Sori, Saïto et Tameichi. Hokousaï est le nom qu'il a porté le plus longtemps, qui se trouve sur la plus

1. Il a paru aussi quelques renseignements assez curieux sur les derniers temps d'Hokousaï dans une revue américaine, *The Art Review*. L'article, entièrement consacré à Hokousaï, est signé : Edward S. Morse.



KOUANON, LA DÉESSE DE LA GRACE, SUR UN POISSON, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure tirée de la « Mangoua »).

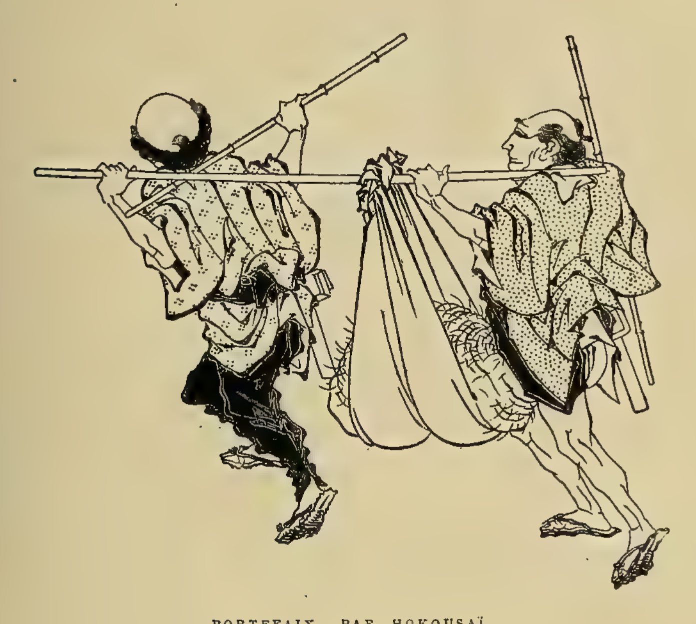
grande partie de ses ouvrages et qu'on a choisi, à juste titre, au Japon et en Europe, pour le désigner définitivement. Cependant, dans sa vieillesse, notre artiste a délaissé ce nom d'Hokousaï et changé encore sa signature, en prenant un dernier surnom, celui de Wi-itsu.

On comprend quelle source de difficultés, pour ceux qui cherchent à grouper les œuvres d'un artiste, est un aussi fréquent changement de nom accompagné de changements de signature. Ce qui ajoute encore aux difficultés, c'est qu'un grand nombre de ses élèves ont adopté une partie de son nom, sans doute comme titre d'honneur, pour se désigner eux-mêmes et signer leurs œuvres. Hokousaï est un composé chinois qu'on peut traduire par « atelier du nord » et où il faut voir une allusion au quartier de Katsushika, au nord de Yedo, que l'artiste habitait. Hokousaï se figure à l'aide de deux caractères chinois, et, pour lui conserver sa réelle physionomie, il faudrait l'écrire en deux parties, *Hokou-saï*, en séparant les parties pour les faire correspondre aux caractères. Un grand nombre des élèves d'Hokousaï ont pris, pour se composer à leur tour des noms, le premier caractère *Hokou* du nom de leur maître, en substituant au second, le *saï*, des syllabes et des caractères autres ; c'est de cette façon qu'on a eu les Hokoukei, les Hokoumei, les Hokoujiu, etc., etc. Les différents noms pris et laissés par Hokousaï et les différentes manières de les écrire ont fait tomber les japonisants dans toutes sortes de méprises. C'est ainsi que M. Dickins, ignorant que l'artiste eût pris un dernier surnom dans sa vieillesse, traduit « sen Hokousaï », qu'il trouve dans une préface de 1834, par « the late Hokousaï », le défunt Hokousaï, et le fait en conséquence mourir à soixante-quatorze ans. Or il existe un grand nombre d'œuvres de l'artiste postérieures à la date où M. Dickins le déclare mort. « Sen Hokousaï », comme l'a expliqué M. Anderson, ne veut donc point dire le défunt Hokousaï, mais bien celui qui était dernièrement Hokousaï, c'est-à-dire celui qui s'appelait Hokousaï et qui, ayant changé de nom, s'appelle maintenant Wi-itsu. L'appropriation que plusieurs des élèves du maître ont faite du premier caractère de son nom, Hokou, a été aussi longtemps une source de grande confusion. C'est M. Louis Gonse qui, en comparant un grand nombre de traductions de signatures, a fini par préciser les caractères qui appartiennent au maître et ceux qui servent au contraire à désigner les élèves. M. Gonse prépare, du reste, la publication prochaine d'un grand ouvrage sur l'art japonais, qui complétera, nous n'en doutons pas, les renseignements que nous donnons ici.

Hokousaï a beaucoup produit. Ses principales publications appartiennent à son âge mûr ou à sa vieillesse. Il avait cinquante ans lorsqu'en

1810 il fit paraître le premier volume de sa *Mangoua*, le livre qui devait surtout le rendre célèbre.

L'idée que le mot *Mangoua* exprime en japonais peut se rendre en français par « rapides esquisses » ou croquis de premier jet. Le premier volume de la *Mangoua* nous offre d'abord les personnages augustes de la légende bouddhique, puis le noble monde des guerriers et des héros chinois; les Japonais suivent : moines, daïmios, hommes et femmes de toute condition, ouvriers et artisans figurés à leurs métiers ou vaquant à leurs



PORTEFAIX, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure extraite de la « Mangoua »).

occupations. Passant des humains aux bêtes, l'artiste nous montre les quadrupèdes, puis les oiseaux, les poissons, les mollusques ; enfin arrivent les plantes, les fleurs, et, tout à fait en dernier, les choses inanimées, bateaux, maisons, palissades et haies de jardins, terres et rochers. C'est-à-dire que, dans le premier volume de la *Mangona*, on a une esquisse d'ensemble du monde visible japonais. Les personnages et les objets figurés n'ont que trois ou quatre centimètres et sont jetés, comme pêle-mêle, du haut en bas des pages, sans terrain pour les porter, sans fond pour les repousser, mais ils sont si bien dans la pose qui leur convient, ayant chacun le mouvement et la caractéristique de son rang et de son état, qu'on peut réellement dire qu'on les voit remuer et qu'on les sent vivre.

Dans ce premier volume de la *Mangoua* se révèlent aussi ce comique, cet humour, ce sentiment du grotesque et du bouffon, qui sont des traits essentiellement japonais et dont Hokousaï était tellement possédé qu'il en a empreint toute son œuvre. Ce volume, contenant l'esquisse de toutes les choses visibles au Japon, formait un tout complet en lui-même et eût pu, au besoin, se passer de suite, mais Hokousaï, encouragé sans doute par le succès qu'il rencontrait, a fait paraître, à des intervalles différents, de 1810 à 1840, treize autres volumes sous ce titre commun de *Mangoua*. La *Mangoua* se compose donc de quatorze volumes. C'est indûment que le titre a été étendu à un quinzième, qui n'est qu'une réunion de dessins d'Hokousaï, groupés d'une manière arbitraire par les éditeurs. Dans les différents volumes de la *Mangoua*, Hokousaï a repris, en les amplifiant et en les reproduisant avec variantes, les thèmes traités dans le premier, mais il a fait aussi entrer, au gré de son caprice, nombre de sujets nouveaux pris à la légende, à l'histoire ou empruntés à toutes les parties du monde visible. Il a aussi, sans abandonner complètement le genre des rapides esquisses, agrandi sa manière et donné, comme, par exemple, dans le neuvième volume, des dessins d'ensemble qui peuvent compter parmi ses plus saisissantes compositions.

Hokousaï, indépendamment de la *Mangoua*, a fait paraître un grand nombre de suites de dessins et de compositions reliées en livres ou en albums sans texte. Il a aussi orné d'illustrations le texte d'un certain nombre de livres, particulièrement de romans. On lui doit encore un grand nombre de petites compositions en couleur, figures ou scènes détachées, faites en partie pour sa part de contribution comme membre de certaines sociétés ou groupes d'artistes, dont les membres faisaient de temps en temps des dessins qu'ils se distribuaient entre eux. On connaît aussi de lui des affiches, des sortes de prospectus illustrés. Son œuvre est donc très considérable. C'est cependant entièrement un œuvre imprimé, relié en livres ou en albums et par conséquent un œuvre de bibliothèque. Hokousaï paraît n'avoir travaillé que pour le graveur en bois. L'artiste japonais qui dessine pour la gravure trace son dessin sur du papier excessivement mince, qui est appliqué au bloc de bois à couper et qui, dans l'acte de la gravure, est détruit sans retour. C'est ce qui explique comment les dessins originaux d'Hokousaï sont à peu près introuvables. Ils ont péri sous les instruments du graveur. Je ne connais du pinceau d'Hokousaï que deux kakémonos et cinq petits dessins entrés au British Museum avec la collection Anderson, et une tête de supplicié qui appartient à M. Gonse.

Les sujets traités par Hokousaï sont des plus variés et s'étendent à

presque tous les genres que la gravure en bois a cultivés au Japon. Si cependant ou veut les classer, on peut les diviser en trois groupes : 1° les publications s'attachant surtout à rendre la vie familière et les scènes



SINGE ENCHAÎNÉ, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure tirée de la « Mangoua »).

populaires, dont la principale, après la *Mangoua,* est le *Guashiki,* formé d'abord, dans la première édition, en 1820, d'un volume, étendu plus tard à trois volumes; 2° les dessins servant à illustrer le texte de romans

ou de livres, tels que les *Biographies de Bouddha et de Nitchiren*, les *Devoirs des enfants envers leurs parents*, de Confucius, le *Yehon Saïouki* ou *Voyage fantastique en Occident*, en quarante volumes, ou bien, des séries de dessins de scènes historiques ou légendaires sans texte, telles que le *Yehon-Suikoden*, ou *Histoire des cent héros chinois*, 1829; le *Yehon-saki-gaki*, 1837; le *Mushashi-Abumi*, 1837. C'est dans les livres de ce genre qu'Hokousaï, n'ayant plus, comme dans la *Mangoua*, à reproduire le monde vivant autour de lui, a le plus demandé à son imagination, et, de réaliste qu'il était auparavant, est devenu idéaliste. C'est peut-être parce qu'il ne touche plus terre et s'abandonne à toute sa fantaisie que, dans cette sorte d'œuvres, il nous paraît quelquefois moins saisissant et nous semble, de temps en temps, verser dans une exagération de pose et de mouvements qui frise le maniérisme; 3° les paysages. Cette division ne forme pas la partie la moins importante de l'œuvre du maître par le nombre et l'importance des productions. Hokousaï a inséré de nombreux paysages dans sa *Mangoua*, dans les trois volumes du *Guashiki* et même dans ses recueils historiques, tels que le *Yehon-Suikoden*. Il a en outre publié sous le titre d'*Azuma Meisho* un panorama de la grande rivière de Yedo et une série de soixante grandes planches imprimées en couleur, représentant des vues de la campagne ou de la côte des environs de Yedo. Une des œuvres maîtresses de la fin de sa vie est aussi une série de paysages, le *Fugaku Hyakukeï*, ou les *Cent Vues du mont Fuji*, en trois volumes, 1834-36.

La reproduction du Fujiyama est un sujet éternellement nouveau, un thème inépuisable offert aux artistes japonais. Avant qu'Hokousaï n'eût donné les Cent vues du volcan, l'artiste Toko en avait déjà dessiné les cent sections et, depuis, Hiroshigué l'a placé dans une foule de ses paysages. Il est impossible en effet de vivre à Yedo, de voyager ou de naviguer dans ses environs sans être constamment attiré par le Fujiyama. Un matin, sur le steamer qui nous amenait de San-Francisco, nous cherchions à percer le brouillard qui nous dérobait la terre japonaise que nous savions proche. Tout à coup, par-dessus les nuages, la cime neigeuse du Fujiyama se dressa, en pleine lumière, teinte en rose par le soleil levant. Rien n'était visible du Japon que le grand cône, d'une forme parfaite et géométrique. C'était une apparition féerique, et je compris alors instantanément comment un tel objet était devenu, pour les artistes japonais, une mine d'inépuisables compositions. Dans Yedo, le Fujiyama apparaît à tous les instants, au détour d'une rue, au passage d'un pont, au sortir d'un temple, et chaque fois le magnifique cône neigeux, dans son isolement et sa grandeur, vous arrache une exclamation d'admiration et de plaisir.

Hokousaï, dans ses *Cent vues de Fuji*, a représenté le volcan sous tous les aspects imaginables : perdu dans les nuages, vu de la mer, par-dessus



PAYSAN ÉCRASANT DES GRAINES, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure tirée de la « Mangoua ».)

les rizières, à travers la pluie et le brouillard ; il ne s'est pas borné aux paysages purs, il a fait apparaître la montagne au milieu de toutes sorte de scènes familières. C'est ainsi que nous avons Fuji vu à travers les

mailles du filet d'un pêcheur, Fuji vu de la cour d'un fabricant de parapluies, Fuji vu par-dessous un pont. Fuji passe au second plan dans toutes ces compositions et ne s'aperçoit qu'au fond du tableau, tandis que le premier plan est donné à des scènes de genre, où l'artiste a su déployer tout son humour et toute sa fantaisie. Le *Fugaku-Hyakukeï*, mélange de paysages purs et de paysages avec scènes de genre, est ainsi devenu une des œuvres les plus saisissantes d'Hokousaï, une de celles qui mettent le mieux en relief les divers aspects de son talent.

Hokousaï est, à mes yeux, le plus grand artiste que le Japon ait produit. Il est du petit nombre de ces hommes qui ont la puissance de marquer à leur coin tout ce qu'ils touchent. On peut donc dire qu'il a su donner un caractère nouveau aux nombreux sujets qu'il a traités, qui sont dès lors demeurés avec une physionomie différente de celles qu'ils avaient auparavant. Si nous voulons mettre Hokousaï en balance avec les artistes européens, nous ne pouvons le classer parmi les peintres, nous devons le considérer uniquement comme dessinateur et juger son œuvre par comparaison avec celle des maîtres qui ont laissé un œuvre dessiné ou gravé. Dans ces conditions, nous trouverons qu'il peut aller de pair avec n'importe quel artiste européen. Ses œuvres, pour me servir d'une expression d'atelier, *tiennent* à côté de celles des plus grands maîtres. Le dessin d'Hokousaï est large, nerveux, ferme et précis en même temps que souple. Jamais l'effort, la recherche pénible du contour et du trait n'y apparaissent. La main de l'artiste semble avoir été toujours prête à tracer, du premier jet, les lignes qui devaient donner forme et vie aux inventions de son inépuisable fantaisie. Hokousaï a le don si rare de mettre sur le papier des personnages pleins de vie, avec lesquels on entre en communication et qui, à la longue, vous restent dans le souvenir, aussi réels que si on les eût connus vivants. Le peuple sorti de son pinceau est doué d'un inépuisable humour; le comique et la gaieté, ces choses essentiellement japonaises, s'épanouissent et débordent en lui. Hokousaï a, comme paysagiste, la même supériorité que comme dessinateur de figures. Ses paysages, mélange d'observation réelle de la nature et de fantaisie, sont pleins de poésie, d'air et de profondeur.

Il ne faudrait point conclure cependant de tout ce qui précède qu'Hokousaï soit apparu au Japon comme un rénovateur venant ouvrir des voies nouvelles et qu'il ait été salué de toutes parts comme un grand maître. Il n'en a été absolument rien. Hokousaï a travaillé pour vivre et a suivi tout simplement son bonhomme de chemin. Homme du peuple, au début sorte d'artiste industriel, s'adonnant à reproduire les types et les scènes de la vie populaire, il a occupé vis-à-vis des artistes, ses contemporains,

cultivant « le grand art » de la tradition chinoise, une position inférieure, analogue à celle des Lenain vis-à-vis des Lebrun et des Mignard ou des Daumier et des Gavarni en face des lauréats de l'école de Rome. Si, à la fin de sa vie, il s'est trouvé avoir rallié de nombreux élèves, influencé un grand nombre d'artistes, conquis un cercle d'admirateurs, son action est cependant restée limitée à la sphère des gens du peuple et des bourgeois et ne s'est point étendue aux classes aristocratiques et au monde de la cour. C'est seulement depuis que le jugement des Européens l'a placé en tête des artistes de sa nation, que les Japonais ont universellement reconnu en lui un de leurs grands hommes.

THÉODORE DURET.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE M. PAUL BAUDRY

ORGANISÉE PAR L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

A L'ORANGERIE DES TUILERIES



M. Paul Baudry, ayant achevé pour MM. Vanderbilt, de New-York, deux plafonds importants, l'*Union centrale des Arts décoratifs* a pensé que de pareilles œuvres méritaient, avant de partir comme tant d'autres pour l'avide nouveau monde, d'être soumises au jugement du public parisien. L'*Union centrale* aurait voulu réserver une belle place à ces deux morceaux dans son Salon des arts décoratifs, au Palais de l'Industrie; mais lors de l'ouverture de cette exposition (dont M. Darcel a, dans ce recueil, rendu compte avec tant d'autorité[1]), M. Baudry n'avait point encore terminé son travail, et l'emplacement eût peut-être manqué. Heureusement le ministère des Beaux-Arts, avec sa gracieuseté habituelle, a mis à la disposition de l'*Union centrale* plusieurs travées de l'Orangerie des Tuileries. Aussitôt le local a été approprié à sa destination artistique. Un plafond a été construit pour encadrer dignement les *Noces de Psyché;* une cheminée a été dressée d'après les dessins de M. Daumet, le savant architecte de Chantilly, pour recevoir la *Vision de saint Hubert* qui orne la grande salle du château princier; en un mot, les organisateurs de l'exposition ont voulu présenter les œuvres de M. Baudry dans leurs cadres naturels et fournir ainsi aux visiteurs les plus sûrs éléments d'appréciation. Puis on a profité

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1er juin 1882.

de l'occasion pour recueillir à l'Orangerie bon nombre d'autres morceaux du même auteur, portraits connus ou dignes de l'être, esquisses des plafonds de l'Opéra et de la Cour de cassation, dessus de portes, projets divers; en sorte que, se transportant de la rue de Sèze, où M. Baudry occupe la place d'honneur, à l'Orangerie où il règne seul, l'amateur peut juger, sous toutes ses faces, la souple originalité d'un maître si fécond.

Le grand plafond du palais Vanderbilt représente le repas des Noces de Psyché. On connaît l'histoire de Cupidon et de sa jeune amante, leurs rendez-vous nocturnes, la curiosité malheureuse de Psyché, la cruelle blessure que fait à l'Amour la goutte d'huile bouillante. Vénus, saisie d'abord d'une violente colère, pardonne enfin à la séduisante mortelle; Jupiter ordonne qu'on marie les deux amants : « Aussitôt on dressa le somptueux appareil du festin de la noce; l'Amour et sa Psiché occupoient les premières places, Jupiter et Junon étoient ensuite et après eux toutes les autres Divinités, selon leur rang. Ganimède, ce jeune berger, l'échanson de Jupiter, lui servoit à boire du nectar. Bacchus en servoit aux autres dieux, Vulcain faisoit la cuisine, les Heures semoient des fleurs de tous côtés, les Grâces répandoient des parfums, et les Muses chantoient. Apollon joua de la lyre, Vénus dansa de fort bonne grâce ; et pendant que les neuf muses formoient un chœur de musique, un satire jouoit de la flûte et Pan du flageolet. C'est ainsi que Psiché fut mariée en forme à son cher Cupidon. Au bout de quelque temps ils eurent une fille, que nous appellons la Volupté[1]. »

De tout temps le mythe de Psyché, diversement interprété, a séduit les conteurs et les artistes. La Fontaine en fit son agréable roman des *Amours de Psyché et de Cupidon*; Molière, avec la collaboration de Corneille et de Quinault, en composa la tragédie-ballet qui, parée des airs de Lulli, divertit Louis XIV au commencement de l'année 1671. Avant eux, Raphaël avait traduit la fable ancienne dans les compositions qui servirent à décorer la Farnésine et dans une série de cartons gravés par Marc-Antoine et ses élèves. De curieux vitraux dont Mgr le duc d'Aumale a orné une longue galerie de Chantilly, et que l'on attribue à Jean le Pot, d'après Coxie, reproduisent les mêmes sujets d'après le grand maître italien[2]. Raphaël suit de près le récit d'Apulée. La scène du banquet, entre autres, réunit tous les personnages olympiens conviés par Jupiter.

1. Apulée, les *Métamorphoses* ou *l'Ane d'or*, traduction de Compain de Saint-Martin, revue par J.-F. Bastien, 1787. Liv. VI.

2. Reproduits dans le *Musée des monuments français* d'Alex. Lenoir, t. VI, p. 99 et suiv. et dans l'ouvrage de M. Léon Palustre, *la Renaissance en France*, t. II, p. 56. Ces verrières proviennent du château d'Écouen.

Elle est traitée avec toute la grâce et le charme accoutumé du maître, sans la moindre pointe de cette fine ironie que le philosophe de Madaure a délicatement jetée dans son récit. Au contraire, ce côté doucement moqueur de la légende n'a point échappé au « parisianisme » de M. Baudry, qui a même modifié sensiblement la description d'Apulée pour la plier à sa fantaisie railleuse. En examinant d'un peu près sa composition, en y cherchant, avec quelque subtilité peut-être, les intentions à demi voilées et les sous-entendus mystérieux, on peut croire que l'auteur, accommodant l'humeur caustique d'Apulée au scepticisme actuel, a voulu peindre l'amour dans le mariage sous quatre aspects différents, pris, pour ainsi dire, aux quatre points cardinaux :

1° L'amour vrai : Psyché et Cupidon s'abandonnant à toutes les délices de la passion dans un voluptueux embrassement, pendant qu'un petit Amour regarde malicieusement le couple *imparadised in one other's arms.*

2° L'amour troublé par les infidélités du mari et la jalousie motivée de la femme : Jupiter et Junon, l'un cherchant à oublier dans la coupe que lui tend le trop beau Ganymède les invectives de son épouse irritée; l'autre tournant irrévérencieusement le dos à son maître et seigneur, boudeuse, repassant en elle-même les nombreuses trahisons de son volage époux, *densos amores.*

3° Le ménage de raison, ennuyeux et monotone : Pluton endormi dans une invincible lassitude près de Proserpine triste et mécontente.

4° Le ménage à trois : Vénus entre son mari et son amant, méprisant l'un et déjà dégoûtée de l'autre, admirablement belle dans son audacieuse nudité. Mars buvant parce qu'il est las d'aimer, et Vulcain, le plus heureux des trois, leur servant à manger (*cœnam coquebat,* dit Apulée), avec une satisfaction résignée.

Ce ton de moquerie quelque peu sacrilége n'enlève rien à la grandeur et à l'harmonie de la conception. Les quatre groupes, reliés entre eux par des accessoires heureusement agencés, sont disposés avec une gracieuse fantaisie sur le banc circulaire en marbre blanc qui entoure la table olympienne dont on ne voit que le rebord. Jupiter, une jambe posée sur un globe bleu foncé semé de constellations, tenant le sceptre; à ses pieds l'aigle éployé et Ganymède, vu à mi-corps, de formes ravissantes, versant l'ambroisie d'une minuscule amphore dans la coupe d'or du maître des dieux; Junon avec son paon, songeuse et mélancolique, tout enveloppée dans des draperies d'un jaune trop justifié, régulièrement belle, aux cheveux roux, un peu petite, plutôt distinguée que majestueuse, plutôt femme que déesse. Mars serré dans un justau-

corps en cuir, ayant déposé son drapeau, sa cuirasse et son casque d'or qui sert de perchoir aux colombes de Paphos, renversé pour vider à longs traits la coupe qu'il tient des deux mains (tous les détails de son costume, empreints d'un archaïsme exact, semblent copiés d'après quelque vase étrusque); Vénus, grande, élancée, retenant à peine une écharpe rose flottant sur ses hanches, une chaînette en bandoulière, une cuisse entourée d'un cercle d'or fermé par une émeraude, debout, fière comme la Victoire, rayonnant d'une altière beauté que la lumière même du plein soleil ne fait point pâlir; au-dessus apparaissent la tête et les bras de Vulcain apportant les mets. Pluton couché à côté d'un trépied, couvert d'un manteau violet bordé d'une broderie jaune; Proserpine, vêtue d'une tunique vert glauque, cachée dans le bas par une draperie de brocart d'or, se penchant vers lui en un mouvement aux lignes sinueuses et serpentines, pour le réveiller des coups d'un éventail fait d'une longue feuille de palmier. Enfin les deux héros de la scène, Cupidon et Psyché : lui assis, les jambes croisées, sur un lit antique tendu d'une draperie lilas; son corps nu a l'éclat satiné, printanier des fleurs illuminées par le soleil, et la fraîcheur de la plus fraîche adolescence est affermie par la blancheur délicate de sa chair imprégnée de lumière; elle, inclinée vers lui, levant pour mieux le voir sa petite tête d'une grâce et d'une douceur tout humaines, perdue dans les plis flottants de sa robe blanche; lui, palpitant de désirs contenus, frémissant de convoitises amoureuses, mais se souvenant qu'il est dieu et se laissant adorer par son amante terrestre; elle, abandonnée dans une longue et molle inflexion de son jeune corps souple et onduleux, heureuse de se donner tout entière, abîmée dans une étreinte qui semble devoir être sans fin. Au bas, le malicieux petit Amour et un putto, une coupe d'ambroisie autour de laquelle se jouent trois passereaux, un poignard, la lampe fatale et un brûle-parfums envoyant au loin les vapeurs de l'encens. Au-dessus de la table du banquet s'étend le tissu aérien en sa fraîcheur tendre et matinale, traversé de flocons nuageux dont la blancheur argentée vient se fondre dans la pureté d'un ciel bleu turquoise.

Les quatre écoinçons contiennent des groupes de génies figurant les attributs des principales divinités : Jupiter chevauchant sur son aigle royal; Vénus conduisant sa nef de pur cristal aux cordages d'or, enlevée par quatre colombes; Cérès traînée par des dragons, cherchant à la lueur des torches sa fille ravie; Mercure tenant son livre de comptes, prêt à faire les menues commissions et les annonces de l'Olympe; ces quatre dieux étant représentés par des enfants ailés voltigeant au milieu de nuages en des attitudes d'un audacieux et naturel raccourci où triomphe la science à toute épreuve du dessinateur, pendant que le peintre rappelle, dans

les accessoires et les ailes des génies translucides comme des émaux les tons dominants du panneau central, répétant ainsi dans cet accompagnement symphonique les accords de la mélodie principale.

Si on étudie le côté purement pictural de cette grande composition, on a la forte sensation d'une coloration à la fois tendre et vive, certains tons intenses relevant l'harmonie généralement douce des teintes assoupies, formant un coloris pris dans la nature, en dehors de toute convention d'école; quelque chose comme les fines et indescriptibles nuances des ailes du papillon, ou encore comme les émaux de ces faïenciers d'Orient qui, sans connaître les lois compliquées de la couleur, arrivent à la note juste et vraie par une sorte d'instinct merveilleux. Point d'ombres qui fassent ressortir les lumières; les couleurs, sans aucun système préconçu d'harmonie, se font valoir et s'atténuent d'elles-mêmes par des appositions de tons hardiment heureuses; les blancs opalins, les reflets ruisselants des ors servent d'intermédiaires entre les notes rosées, lactées, argentées et le vert fauve, le violet intense, le bleu ardent, le tout se résolvant en une tonalité vibrante, produit d'une souplesse et d'une richesse de palette aux ressources infinies; rien de fade ni de décoloré comme dans certains tableaux du XVIII[e] siècle, où la peinture claire exclut la vivacité des tons foncés. Ici tout est dans un plein et franc jour, tantôt d'une lumière éblouissante, tantôt d'une clarté douce; riant et gai, charmant et nerveux, gracieux et mâle. Ces dons de coloriste exquis sont mis au service d'un dessin vif, léger, spirituel, qui sait ou affermir et modeler les contours, ou les sacrifier pour donner l'impression tantôt d'une fraîche ébauche rapidement marquée, en ses points essentiels, d'indications pénétrantes et compréhensives, tantôt d'une œuvre achevée, finie, poussée aux dernières limites du soin et de la perfection.

Dans un second plafond destiné à un autre membre de la famille Vanderbilt, le peintre a voulu, avant tout, montrer ce que peuvent avoir d'original et d'imprévu des combinaisons picturales, des affinités de couleurs, même avec deux ou trois tons seulement; il a fait ce que certains Anglais appellent un *arrangement,* c'est-à-dire une alternance de deux ou trois couleurs passant par une multiplicité de teintes savamment variées et arrivant à produire une harmonie générale, remarquable par sa simplicité. L'*arrangement* de M. Baudry est de bleu, de violet et de gris. Phœbé, la reine des nuits, apparaît dans la constellation pluvieuse d'Orion; c'est une puissante figure de femme, aux bras nus, le front ceint d'un diadème de rayons d'argent; le corps, enveloppé d'une courte tunique bleue nouée à la ceinture, laisse voir les jambes nues que couvre à peine une draperie violette; sous un genou replié, le globe terrestre sert

d'appui à la main gauche qui tient l'arc. La lune est prise au moment où elle va terminer sa carrière; sa face ronde, aux pupilles dilatées, luit des derniers feux d'une flamme prête à s'éteindre; le regard, morne et vague, est empreint d'une tristesse mystérieuse qui convient à la déesse des nuits, et d'une rudesse sauvage non moins bien appropriée à la Diane chasseresse (dont les attributs sont disposés dans un petit plafond voisin, de forme triangulaire).



SAINT HUBERT, SOUS LES TRAITS DE Mgr LE DUC DE CHARTRES.

(Dessin de M. P Baudry.)

De même que dans le plafond de la chapelle Sixtine, le Dieu de Michel-Ange, emporté par le tourbillon, allume de son doigt tout-puissant l'étincelle de la vie, de même Phœbé, le bras levé, fait jaillir de son index tendu le mince croissant d'où s'échappe, en buée vaporeuse, son essence même, une lumière d'argent cendré. Au-dessous du globe, le Génie du Jour, assoupi dans une attitude délicieusement fatiguée, a laissé tomber le flambeau des clartés solaires; dans le coin à gauche, un grand lévrier, dont un enfant nu entoure le cou de ses deux bras, hurle à la lune; dans

le haut, un autre génie, à demi caché par les nuages, protège ses yeux d'un de ses bras contre les rayons de Phœbé. Ce motif mythologique a fourni au peintre l'occasion de parcourir, avec une virtuosité consommée, toute la gamme des gris, des bleus et des violets, pour en tirer de curieux et subtils effets d'équivalences de tons : au fond de ciel violet améthyste répondent les bleus de la tunique et du globe; aux reflets gris lilas de celle-là et à la carnation froide de Phœbé répondent les gris roux des nuages, les gris neutres des chairs d'enfants et les teintes cendrées et argentées du croissant. Vraie nuit d'Orient, vue au Caire, discrètement éclairée de cette lumière lunaire qui décolore la nature, lumière pénétrante comme un long gémissement de luth, caressante, voluptueuse et mélancolique à la fois. Par un excès de scrupule, M. Baudry a prié le savant M. Janssen de dessiner pour lui la forme exacte de chaque constellation, marquée à sa place astronomique. Le globe terrestre se voit du côté de l'Amérique, aimable attention pour l'heureux propriétaire de ce plafond, M. Cornélius Vanderbilt de New-York.

La Vision de saint Hubert, qui décore la cheminée de la grande salle du château de Chantilly, a été très vivement discutée, comme toutes les tentatives nouvelles, hardies, indépendantes, rompant brusquement avec la convention. Les uns y ont vu avant tout une bizarrerie savante, un excès de fantaisie, un défi jeté à l'ordre et aux traditions nécessaires de composition régulière; ce qui les a frappés tout d'abord, c'est la confusion de la scène, figures d'hommes, d'animaux, attributs de chasse, morceaux de paysage, rapprochés en une sorte de pêle-mêle où la gradation des plans n'est point observée. Les autres regardent cette page comme une des plus belles et assurément comme la plus curieuse et la plus originale du maître. Venant après *la Fortune, la Vague et la Perle, la Vestale,* la *Charlotte Corday*, après les harmonies enchanteresses du plafond de l'Opéra, le saint Hubert montre un tempérament d'artiste que les applaudissements les plus mérités n'enivrent pas, ne détournent pas de la mission d'art qu'il s'est imposée; qui, au lieu de demander le même succès aux mêmes moyens, change audacieusement sa manière et, chose si rare de nos jours, fait autrement qu'il n'a fait. Que de peintres offrent toujours au public le même tableau! M. Baudry n'est point de ceux-là; semblant adopter pour devise *Plus ultra,* il va d'un effort à un autre, de ce qui a brillamment réussi à ce qui peut ne pas réussir, d'un succès à des chances de défaite, et se tire de ce pas hasardeux par une nouvelle victoire, contestée peut-être au premier moment, mais ensuite d'autant plus décisive. Tel est le cas du saint Hubert. Certes, on a été d'abord quelque peu étonné; on était habitué à

voir le patron des veneurs repentant, à genoux, en prière devant la croix miraculeuse; le retrouver, sous les traits du duc de Chartres, dans toute la fougue de la chasse, vu de dos, la tête de profil, renversé en un brusque mouvement de surprise effrayée, les bras raidis, les jambes largement écartées pour un saut soudainement arrêté, au milieu de l'emportement d'une poursuite éperdue; c'était là chose nouvelle et qui a dérouté les habitués de la légende. Cette meute de chiens, non pas de chiens terrifiés et pétrifiés par l'apparition, mais de chiens aboyant, hurlant, pressés, faisant en conscience leur métier de chasseurs; cette tête de cheval hennissant, aux naseaux ouverts, que retient la fine et forte main d'un jeune page entraîné par l'animal cabré; le cerf blanc et lumineux se dressant, les yeux vers le ciel, au sommet de la scène disposée en hauteur; ce paysage à plans étagés formé de hêtres dénudés par l'hiver, aux branches capricieusement tordues, de roches couvertes de buissons, d'herbes desséchées, de fougères, de feuilles mortes enchevêtrées et craquant sous le pas du chasseur, paysage mouillé de la buée vaporeuse d'une froide atmosphère, pâlement éclairé par un soleil de décembre, calme, uniforme, qui ne projette aucune ombre, modelant à peine les contours et perçant dans le haut seulement, d'un large rayon diamanté, le doux rideau des hêtres; tout cela étonne et déconcerte; les yeux ont quelque peine à se faire à ce pêle-mêle, plus apparent que réel, de paysage, d'hommes et de chiens. Et l'impression étrange que cause la composition est augmentée peut-être par la manière dont le panneau est peint : la perspective, au lieu de résulter des calculs linéaires, des prescriptions d'un perspecteur, vient des tons mêmes et de leur force colorante, de la recherche raffinée de leurs valeurs, délicatement enlevées sur des gris fins, en une harmonie claire et brillante, à la façon des primitifs Italiens, dont le saint Hubert rappelle, dans une gamme plus aiguë, les fresques paisibles et douces. Ni clair-obscur ni jeu d'ombres et de lumières, rien qui sente le conventionnel jour d'atelier, rien qui sente l'atelier même, l'huile, le bitume ou le vernis. M. Baudry est arrivé ainsi à une couleur exquise et reposante, à des alternances et à des rapprochements de tons imprévus, à d'ingénieuses et fines gradations de teintes qui composent un système de coloris supérieurement original, doux et caressant. Et ce coloris est bien celui qui convient à un panneau essentiellement décoratif placé dans une des plus vastes salles de Chantilly, au milieu de tapisseries aux tons puissants, dont il soutient sans faiblir l'éclatant voisinage. Quant aux costumes, aux accessoires, à l'outillage de chasse, aux détails du harnachement, ils sont d'une exactitude archéologique absolument scrupuleuse. L'auteur a voulu reproduire avec la plus entière fidé-

lité une scène de chasse d'hiver au temps de Pépin le Bref où vivait saint Hubert. Son héros est bien de cette époque; il en a les fortes et viriles allures, la démarche hardie, le corps souple et nerveux qui sied à un chasseur. Le duc de Chartres est, en effet, plus un Capétien primitif qu'un Bourbon; il rappelle moins Henri IV (indéniable ancêtre du duc de Nemours) que ce Robert le Fort dont il aime à porter le nom; et sous le costume d'un riche seigneur de race franque, habillé à la mode byzantine, il est le plus original et le plus vrai saint Hubert. Tout autre est le page auquel le peintre a prêté la figure du jeune duc d'Orléans; ici le type des Bourbons reparaît avec plus de douceur et moins de vigueur nerveuse, plus moderne, plus XIXe siècle, pour ainsi dire.

Somme toute, un beau et original panneau, une œuvre *sui generis*, discutable et discutée, mais vivante et puissante, un peu gênée peut-être par les nécessités du cadre et le manque d'espace; quelques centimètres de plus auraient permis au peintre de donner plus de dévéloppement aux personnages et aux accessoires, et l'effet général y eût certainement gagné; on eût admiré tout de suite au lieu de n'admirer qu'après quelque hésitation.

L'exposition de l'Orangerie aura révélé M. Baudry comme un de nos premiers peintres de portraits à plus d'un curieux qui ne le connaissait que comme un maître dans l'art de la décoration. Les quinze portraits des Tuileries et les quatre autres de la rue de Sèze auront causé quelque repentir à tel critique, d'ailleurs si fin et si perspicace, qui refusait ici même, il y a un an à peine, à M. Baudry le tempérament d'un portraitiste. En dirait-il autant après le succès triomphal que viennent de remporter, sans réclame ni fanfare, les dix-neuf portraits du maître?

Au premier rang, la sévère et énergique figure de M. Guizot, vraie expression du régime parlementaire de 1830, prise non point, comme dans le portrait de Paul Delaroche, à la tribune, sur le théâtre des luttes acharnées, à l'heure des discours victorieux, avec le geste dominateur, mais à l'instant de la méditation intime, l'œil regardant en dedans, brillant, fixe et pensif, les lèvres pâlies et impérieusement fermées par l'obstination d'une pensée inflexible, le teint parcheminé par l'intensité du travail et les atteintes de la vieillesse, l'habit pressant de ses plis admirablement dessinés le corps amaigri, mais vigoureusement droit, *cruda viridisque senectus*; à côté, le baron Charles Dupin, contrastant avec son puissant voisin, un peu somnolent, comme il l'était d'ordinaire quand les rivalités de la protection et du libre-échange ne réveillaient pas sa fougue endormie; puis un parlementaire d'une toute autre époque, l'heureux Beulé, comme l'appelait Sainte-Beuve, qui ne prévoyait pas sa brusque

fin; physionomie d'une gravité fine et distinguée, intelligente et fière, une légitime ambition se dessinant dans les plis de la bouche serrée.

Une des meilleures pages de M. Baudry, d'une hardiesse qui effraya les visiteurs du Salon de 1876 et compromit un succès mérité, hautement conquis depuis lors, est le magnifique portrait du général comte de Pali-



LA MUSIQUE GUERRIÈRE.

(D'après le carton de M. P. Baudry. Peintures de l'Opéra.)

kao, type vrai et expressif de l'officier supérieur, tel qu'on le rencontrait sous le second Empire, tel qu'on le voit de moins en moins depuis que la nation entière tend à se confondre avec l'armée : d'une fine animation, d'une haute tournure, militaire jusqu'aux moelles et homme du monde en même temps, élégant, spirituel et vraiment conquérant sous sa petite tenue de chasseur; les jambes croisées, il s'appuie sur un cheval alezan, vu de face, le cou tendu, la tête levée comme pour respirer la poudre, beau et noble cheval de guerre, dont la fière allure et la taille imposante

impriment un surprenant caractère de grandeur à un ensemble que grandit déjà la claire étendue du paysage; l'atmosphère limpide d'une journée un peu froide baigne des fonds animés par un trompette sur un cheval gris et par la silhouette lointaine du régiment. OEuvre conçue dans un esprit tout à fait moderne, dans le goût des grands portraits du XVIIe siècle, avec la recherche heureuse du plein air. Puis quelques figures traitées avec une souple variété : M. Charles Garnier, tout rembranesque malgré son type florentin du XVe siècle; M. Badin fils qui semble un noble Vénitien de la belle époque; M. M. de Nantes, rappelant les beaux Flamands de Rubens; M. Guillaume, le sculpteur, chercheur et inspiré; M. Donon, dans des tons gais, fins, relevés par le bleu foncé du canapé sur lequel il est assis : physionomie pleine d'une forte et vive expression; M. G., tête martiale, corps ample et largement dessiné, un Van Dyck moderne; enfin la fine et un peu débile figure du tout jeune Ch. de Montebello, peinte avec tant de légèreté et de saveur.

Quant aux portraits de femmes, on aurait pu craindre que le peintre séducteur des divinités mythologiques ne donnât à ses figures plus de fantaisie que de naturel. M. Baudry a évité cet écueil; il a su poursuivre la réalité de très près, dans le dessin, la couleur et la lumière. Voyez Mme C., de Nantes, toute blonde en sa robe de velours noir, dans un fauteuil de soie jaune, sur lequel est jeté un cachemire des Indes dont les plis sont traités dans la meilleure manière d'Ingres; ravissante, en son maintien d'une simplicité presque provinciale, avec sa complexion délicate, ses yeux tout clairs, reflétant une âme honnête dans un regard tendre, naïf, enfantin et rêveur, la bouche relevée par un léger sourire; sur un fond vert d'eau imprégné d'une lumière légère, vraie trouvaille de coloriste. Mlle D., sur un canapé bleu foncé, au milieu d'un luxueux appartement, bien parisienne et vive, dans une pose d'une élégante familiarité, le mouvement de côté de la tête pris sur le fait; robe de soie bleu de ciel, couverte de mousseline transparente, et garnie de rubans et de dentelles, de la plus claire et exquise coloration, en avant d'un délicieux petit rideau gris de fer; les mains (des mains dessinées par un peintre d'histoire), brillant d'un doux éclat sur les fonds de la robe. Mme Madeleine Brohan, dans toute l'ampleur de son opulente beauté, avec son sourire de trente ans et sa riche carnation.

Tout cet ensemble fait de M. Paul Baudry le grand portraitiste de notre temps. David demandait au premier Consul de lui donner plusieurs séances, afin qu'il pût le faire plus ressemblant : « Ressemblant! s'écria Bonaparte, personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants; il suffit que leur génie y vive... — Vous m'apprenez

mon métier, répondit David. » Telle est l'esthétique de M. Baudry; il cherche avant tout, et c'est là la grande tradition, à saisir le génie, le caractère, la pensée dominante de son personnage, sacrifiant résolument le côté épisodique pour laisser à la figure toute sa valeur. Portraitiste, il refoule ses aspirations de décorateur, il s'attache à la figure humaine pour la faire valoir par elle-même, dans son vrai milieu, simplement, naturellement, sobrement, sans recourir aux séductions accessoires, aux draperies ambitieuses et aux colorations bruyantes. La nature humaine est serrée de près, interrogée à fond, forcée de se livrer; son interprète s'efface devant elle, n'imposant pas à ses différents modèles une formule convenue d'avance, toujours la même, inflexible et monotone, mais changeant avec eux, se pliant à eux, se laissant envahir par eux pour les mieux traduire. Cette souplesse a nui auprès du gros public à la gloire de M. Baudry comme portraitiste; le visiteur de nos Salons aime à reconnaître de loin et du premier coup d'œil la marque de fabrique, à mettre sans hésiter sur telle toile le nom de tel peintre; cette rapidité de divination flatte son petit amour-propre de connaisseur. Il en veut un peu à ceux qui le déroutent par leur variété; il leur reproche de ne pas se révéler tout de suite, de ne pas être toujours les mêmes. Et c'est cela, au contraire, qui mérite d'être loué, c'est cela qui constitue la supériorité manifeste de M. Baudry sur des rivaux d'abord mieux accueillis, supériorité qui s'impose quand un ensemble d'œuvres rapprochées dans une même exposition permet d'apprécier pleinement l'étonnante fécondité, la fidélité de ton local, la sincérité d'exécution d'un maître infatigable dans la poursuite de la vérité. Il n'est peintre de portraits qu'à l'occasion et comme par exception; il n'a point, heureusement, de système, de procédé applicable à tous les modèles, jeunes ou vieux, hommes ou femmes; et, par suite, il met dans ses portraits toutes les qualités du peintre d'histoire et en fait autant d'œuvres de grand style.

Parlerons-nous des deux dessus de portes de Mme la comtesse de Nadaillac, si justement vantés, *Cybèle* et *Amphitrite*, avec leurs beaux corps allongés, la lumière blonde et dorée glissant sur l'épiderme dont elle anime la transparence; des *Villes d'Italie* (appartenant à Mme la duchesse de Galliera), d'une peinture moins généreuse, mais d'un arrangement si heureusement trouvé; des attributs des douze dieux (passés de l'hôtel Fould à Chantilly) présentés par ces enfants adorablement gracieux comme M. Baudry seul sait les peindre, avec leur rire corrégien, le miroitement de leurs chairs potelées et la souplesse imprévue de leurs mouvements; des esquisses diaprées du plafond de la Cour de cassation et du foyer de l'Opéra, et de tous ces cartons qui, aussi bien que les morceaux définitifs,

mettent l'auteur à côté des grands maîtres? Il a été parlé à plusieurs reprises dans la *Gazette* de ces belles et bonnes choses; nous ne pouvons que nous associer à l'hommage qu'on leur a rendu, et on comprendra que nous ayons de préférence insisté sur les œuvres moins connues ou entièrement nouvelles. Félicitons encore la Banque de France d'avoir demandé à M. Baudry les modèles de son nouveau billet de cent francs. Pour la première fois, elle a voulu parer la solidité de son crédit des grâces de l'art, et elle ne pouvait s'adresser en meilleur lieu; les encadrements et les figures du nouveau billet méritent la large circulation qui leur est assurée, et cette façon de faire goûter l'art décoratif au plus modeste capitaliste ne manque pas d'un certain piquant.

L'année 1882 a été glorieuse pour M. Baudry : triomphant à la rue de Sèze, s'offrant à l'Orangerie sous toutes les faces de son multiple talent, représenté au Salon par une *Vérité* dont les dimensions modestes rehaussent la gracieuse élégance, il fait admirer en ce moment même à l'Exposition de Vienne sa *Glorification de la loi*, qui obtint l'an dernier la médaille d'honneur. Vingt-cinq années d'un labeur persévérant et désintéressé trouvent leur suprême récompense. 1882 marque pour Paul Baudry l'apogée d'un talent pleinement maître de lui-même et le commencement de la postérité.

CHARLES EPHRUSSI.



LE SALON DE 1882

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



Il est un certain nombre de personnes très heureusement douées qui, au sortir des galeries de nos Salons annuels, sont en mesure de louer tout ce qui mérite de l'être. Je confesse que je ne suis pas au nombre de ces privilégiés et qu'il m'arrive fréquemment de reconnaître dans les œuvres qui ont figuré dans les expositions des mérites qui ne m'y avaient point frappé. Je n'ai donc pas la prétention de n'omettre aucun de ceux qui ont droit à être distingués dans la mêlée que nous offre le Salon de 1882. En acceptant, d'ailleurs, de faire le présent compte rendu aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, j'ai pris soin de déclarer que je me proposais simplement de signaler les tendances générales du Salon, et que mon intention n'était pas de passer une revue de l'effectif des artistes contemporains. C'est dans cet ordre d'idées que j'ai remarqué tout d'abord que les exposants de cette année se montrent plus déférents devant la nature que ceux qui les ont immédiatement précédés. C'est dans ce même ordre d'idées que je dois noter que la peinture des sujets historiques et allégoriques n'est pas en progrès. Ceux qui s'adonnent à ces deux genres paraissent cependant plus préoccupés d'émouvoir par le côté purement humain de l'action qu'ils veulent faire revivre ou de la fantaisie qu'ils ont médité de rendre intelligible que par la recherche des arrangements scéniques ou par l'invocation au surnaturel. Le dramaturge fait place à l'analyste, le poète au conteur.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 2e période, p. 533.

Dans notre siècle, le plus célèbre des dramatisants a été Paul Delaroche. En possession d'un talent de peintre souvent insuffisant, mais doué d'une imagination féconde, l'auteur de la *Jane Grey* a si bien mis à profit les ressources de son génie inventif qu'il est devenu fort difficile après lui d'impressionner à l'aide des mêmes procédés. M. Laurens y est cependant parvenu. Son drame de *l'Interdit* est une véritable trouvaille dans le genre. Mais le tableau de cette année, *les Derniers moments de l'empereur Maximilien*, n'ajoutera rien à la réputation de M. Laurens. Devant cette toile, d'une composition bien ordonnée, on est troublé par le jeu de la lumière, qui donne des accents d'une dureté et d'une brusquerie inattendues, et ce désagrément est tel qu'il coupe court à toute émotion et que l'on hésite à critiquer ce qu'il y a de trop correct dans la tenue du personnage principal et de très banal dans l'attitude des deux comparses qui lui prodiguent les consolations.

M. François Flameng, qui traite volontiers les sujets historiques, a de belles qualités de peintre. Il connaît à merveille l'ethnographie de la Révolution et il anime souvent les acteurs des drames qu'il réveille avec une perception très juste des passions qui les faisaient mouvoir. Mais dans son *Camille Desmoulins*, comme dans la *Prise de la Bastille* et dans le *Dernier repas des Girondins*, les lignes de la composition gardent une apparence théâtrale qui nuit à la vérité de la scène représentée. Je sais bien que la faute n'en est pas à M. Flameng et qu'il peint l'histoire de la Révolution telle qu'on l'a trop souvent écrite. Je ne saurais cependant trop conseiller à M. Flameng d'éviter les excès de la légende, si considérables que puissent être les autorités qu'il ait à invoquer.

Les tableaux qui procèdent des souvenirs historiques de la Révolution sont au reste, cette année, surtout dans la donnée épisodique, mieux compris et l'on pourrait citer, à côté des envois de MM. Leblant, Carpentier et de Gironde, bon nombre d'œuvres empreintes d'une volonté bonne et louable. D'autre part, MM. Rochegrosse, Albrecht de Vriendt, Vincker, Brozick, Charlemont, Ulysse Roy, Layraud, etc., ont rencontré, en s'adressant à d'autres époques, des compositions intéressantes, mais qui ne donnent cependant pas à la peinture historique de cette année un grand relief.

Dans le genre allégorique, M. Besnard a tenté d'appeler au secours de son thème, *l'Abondanee encourageant le travail*, une sincérité d'expression qui n'a peut-être pas été assez remarquée. M. Dubuffe a dépensé beaucoup de talent dans son diptyque de *la Musique sacrée et la Musique profane*, mais il a eu le très grand tort de grandir démesurément une composition qui aurait certainement gardé le charme de l'esquisse si elle avait été réduite à des proportions moins ambitieuses. Mlle Abbéma chante



LIEBERMANN PINX   A GILBERT SCULP

ÉCHOPPE DE SAVETIER HOLLANDAIS

(Salon de 1882)

Gazette des Beaux-Arts   Imp Lemercier et Cie Paris

les *Saisons* sur un rythme agréable. M. Wagrez s'adresse à l'*Amour*. D'autres évoquent *les Parques*. Un grand nombre, comme M. Ranvier, font appel aux conceptions attrayantes, ou comme M. Renan, soumettent au public des problèmes de philosophie. Dans ce genre de l'allégorie, MM. Puvis de Chavannes et Cazin demeurent encore les maîtres, parce qu'ils ont le mieux associé le sentiment poétique à une certaine expression de la réalité.

On a pris l'habitude, depuis quelques années déjà, dans les comptes rendus des expositions, de spécialiser les artistes, de distinguer les peintres de paysage des peintres d'intérieur, ceux-ci des animaliers, les animaliers de ceux qui font la nature morte, et ces derniers des peintres de fleurs, subdivisant ainsi les genres jusqu'à l'infini. Cette classification commode n'est pas toujours rigoureusement juste, parce que les genres se confondent parfois si étroitement qu'il est malaisé de dire comment on doit qualifier les différents desservants de la peinture de chevalet. S'il faut cependant se conformer à cette coutume, il ne me coûte pas de dire que MM. Dagnan-Bouveret, Guillaumet, Liebermann, Uhde, Friant et Bulant tiennent la tête dans la légion des peintres d'intérieur. Je reconnais également qu'il n'est point d'école plus honorable que cette école de paysagistes qui compte des hommes d'une aussi grande valeur que MM. Harpignies, Français, Lavieille, Rapin, Pelouse, Guillemet, Paul Lecomte, Robert, Vauthier, Luigi Loir, Vernier, Yarz, Japy, Julien Dupré, Gosselin, Lapostolet, Matifas, Lansyer, Segé, Pointelin, Flahaut, Busson, Boudin, Mouillon, Ordinaire, Hareux, Sedille, Wahlberg, Binet, Colin, Hanoteau, Karl Daubigny, Maurice Courant, Clays, Lesénéchal, Smith-Hald, Masure, Flameng. Il en faudrait encore citer d'autres pour rendre hommage à tous les talents. Je suis encore tout prêt à louer les mérites de MM. Van Marcke, Vuillefroy, Vayson, Barillot, Verstraete, Brunet-Houard, Marc-Claude Delahaye, Frère, Thomson, Hermann-Léon, Mélin, Jadin, Princeteau, Gélibert, qui représentent au Salon de 1882 les animaliers, aussi bien qu'à M. Philippe Rousseau et à M. Monginot, qui aiment et font aimer la nature morte en compagnie de Mme Ayrton, de MM. Bergeret, Thomas, Villain, Dramar et de beaucoup de nouveaux venus qui marchent sur les traces des maîtres. Quant aux peintres de fleurs, il me suffira de nommer Mmes Madeleine Lemaire, Cool, Desbordes, Prevost-Roqueplan, Darin, Gonzalès, MM. Jeannin et Quost pour affirmer que le jour où l'Administration des beaux-arts voudra faire appel à ces artistes, nos manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais pourront trouver parmi eux d'utiles collaborateurs.

Mais l'énumération des artistes qui ont rencontré au Salon de 1882

leurs succès habituels n'est pas, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, l'objet de cette étude. Il ne me paraît point que j'aie, d'autre part, à insister sur les mérites depuis longtemps reconnus d'hommes tels que MM. Jules Breton, Hébert, Duez, Benjamin Constant, Feyen Perrin, Mathey, Albert Maignan, Clairin, Goupil, Henri Pille, Berne-Bellecour, Luminais, Béraud, Protais, etc. Ce qu'il me faut en revanche mettre en lumière, c'est le retour vers une observation plus exacte de la nature, qui vient s'ajouter au respect plus grand du milieu dans lequel nous vivons que j'ai déjà signalé. Il y a de ce côté un notable progrès. Depuis quelques années, en effet, on s'est, sous prétexte de reproduction fidèle de la nature, trop volontiers contenté d'étudier les rapports des colorations entre elles en négligeant l'étude des rapports de valeurs. Il est résulté de cet oubli une peinture agréable, séduisante, mais le plus souvent sans consistance. Le Salon de 1882 nous montre toute une pléiade d'observateurs qui, pour la plupart très jeunes, font un effort visible dans le sens de cette recherche plus sincère de la vérité.

On peut leur reprocher d'être souvent incomplets, de céder parfois à de faciles partis pris, mais il est tel morceau signé par MM. William Stott, Maurin, Haukins ou Harrisson qui possède des qualités de solidité qu'on chercherait vainement dans les œuvres d'artistes plus en renom. Cette préoccupation de donner aux différents tons leur véritable valeur et d'établir nettement les relations qui existent entre eux est au reste la marque de tous les maîtres. Sur ce point, les primitifs n'ont jamais été dépassés, et ils sont parvenus à imprimer ainsi à leurs œuvres un charme que le vide des compositions familières aux écoles de second ordre fait apprécier davantage.

Aussi l'institution des bourses de voyage que j'ai eu l'honneur de proposer en 1879 et que l'Administration des beaux-arts a bien voulu accepter l'année dernière est une institution d'autant meilleure, à l'heure présente, qu'elle permettra à un grand nombre de jeunes gens déjà bien préparés d'aller voir dans les galeries étrangères les œuvres des artistes du XV[e] siècle trop longtemps délaissées et de se convaincre devant elles que l'on n'est réellement en possession de son art qu'à la condition de demeurer rigoureusement fidèle à l'observation directe.

Les sculpteurs français sont tout à fait pénétrés de cette vérité, et si l'école de la sculpture française a montré depuis le XII[e] siècle une constante supériorité sur ses rivales, elle doit cette supériorité à la consciencieuse étude de la chose observée. En ouvrant au Trocadéro le musée de sculpture comparée, la Commission des monuments historiques a fait cette démonstration d'une manière irréfutable.



ÉTUDE D'ENFANT POUR LE TABLEAU DE LA « VÉRITÉ ».

PAR M. PAUL BAUDRY.

A ce sujet on me permettra de compléter les indications données dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, sur la création du musée du Trocadéro. Le projet de former une collection des monuments de la sculpture et de l'architecture françaises appartient à l'assemblée nationale de 1790. Lorsque cette assemblée eut déclaré que les biens du clergé deviendraient propriété nationale, elle s'occupa de la conservation des monuments contenus dans les édifices religieux. Une « commission des monuments », composée de savants et d'artistes, fut spécialement chargée de recueillir les fragments de sculpture et d'architecture que renfermaient les églises et les couvents, et les bâtiments du couvent des Petits-Augustins furent choisis pour recevoir ces fragments. Le 4 janvier 1792, un décret nommait M. Lenoir conservateur de ces premières collections. Le 3 brumaire an II, fut publié un autre décret qui défendait de mutiler et d'altérer les monuments ayant un caractère historique ou artistique, et enfin le 15 fructidor an III (1er septembre 1795), le musée des monuments français fut ouvert au public. Dans sept grandes salles, M. Lenoir avait disposé chronologiquement environ cinq cents statues et bustes. Ces salles étaient en outre décorées de bas-reliefs historiques des plus célèbres sculpteurs français. Des peintures sur verre, dont quelques-unes indiquaient l'origine de cet art en France, garnissaient les croisées. M. Lenoir avait enfin fait transporter à Paris, relever et restaurer dans les cours du couvent des Petits-Augustins l'une des façades du château d'Anet et un fragment du château de Gaillon. La Restauration détruisit ce musée, ou pour mieux dire le dispersa, et en répartit les fragments entre l'École des beaux-arts, les musées et les monuments où avaient été pris la plupart des bas-reliefs.

Depuis cette époque, il fut question à plusieurs reprises non pas de reconstituer le musée des Petits-Augustins, mais de recueillir les originaux ou les reproductions des modèles laissés par les architectes et les sculpteurs français du moyen âge et de la renaissance. Au mois de mai 1876, j'eus à ce sujet une conversation avec Viollet-le-Duc. Il me paraissait qu'en procédant par voie d'échanges, l'État pourrait inviter les départements et les villes à lui fournir les moulages de monuments préalablement désignés et destinés à former un musée de la sculpture française, à charge par l'État de donner aux départements et aux villes des moulages qui leur auraient permis à leur tour d'avoir des collections du même genre et même des collections de modèles moulés d'après la sculpture antique. Viollet-le-Duc avait antérieurement, sous l'Empire, proposé de recueillir des moulages et estampages des œuvres du moyen âge et de la renaissance, mais avec l'intention de les placer à l'École des beaux-arts,

parce qu'il trouvait déjà réunies à l'École des Beaux-arts des productions des arts étrangers qui, dans sa pensée, devaient établir une comparaison utile avec les œuvres de l'art français. Je fis part de ces deux projets au



FIGURE DU TABLEAU « SCHOPPE DE SAVETIER HOLLANDAIS », PAR M. LIEBERMANN.

(Dessin de l'artiste.)

Conseil supérieur des beaux-arts où m'avait appelé à siéger l'honorable M. Waddington, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, mais ils ne furent pas agréés. En 1879, lorsque M. Jules Ferry me confia la

présidence de la Commission des monuments historiques, je soumis à cette Commission ces mêmes projets. Viollet-le-Duc, poursuivant le but qu'il s'était proposé d'atteindre précédemment, demanda que le musée à créer réalisât sa pensée d'établir à côté des production françaises des termes de comparaison, puisés dans l'art antique et dans les écoles étrangères d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre. Viollet-le-Duc estimait toujours que la meilleure place pour ce musée était l'École des beaux-arts, à cause du voisinage des termes de comparaison. Pour ma part je pensais, au contraire, que la Commission des monuments historiques n'aurait pas pour l'installation de son musée à l'École des beaux-arts, la liberté qu'elle trouverait dans un édifice qui lui serait concédé et où elle pourrait faire œuvre complètement nouvelle. Il fut donc décidé que la Commission installerait le musée de la sculpture française sous le nom de « Musée de sculpture comparée » au palais du Trocadéro. En proposant le palais du Trocadéro j'avais eu en vue l'aile de ce palais qui est du côté de Passy. Mais après une visite faite en compagnie des inspecteurs généraux des monuments historiques, il fut reconnu que l'aile du côté de Paris présentait de meilleures dispositions.

Malheureusement cette aile était déjà occupée par le musée d'ethnographie, qui y avait commencé son installation. A la suite de démarches successives faites auprès de M. Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, de M. l'amiral Jauréguiberry, ministre de la marine, et de M. Sadi Carnot, sous-secrétaire d'État au ministère des travaux publics, il nous fut accordé que la Commission des monuments historiques pourrait prendre possession de l'aile du palais du Trocadéro, du côté de Paris, à la charge par elle de transporter au premier étage les vitrines du musée d'ethnographie, cela avec le concours d'une escouade de marins que M. l'amiral Jauréguiberry mettait gracieusement à notre disposition, et que enfin un crédit de 93,000 francs serait demandé aux chambres par M. le ministre des travaux publics pour assurer le chauffage de l'aile du palais que nous allions occuper. Une sous-commission, prise dans le sein de la Commission des monuments historiques, fut instituée pour organiser le nouveau musée d'après le plan de Viollet-le-Duc, qui nous avait été brusquement enlevé quelques mois auparavant. Cette sous-commission, composée de MM. Quicherat, du Sommerard, de Lasteyrie, Bœswilwald, Lisch, Ruprich-Robert, Steinheil, Gautier, Geoffroy de Chaume, G. Dreyfus, Viollet-le-Duc, de Baudot, auxquels fut plus tard adjoint M. Castagnary, se réunit presque chaque semaine sous ma présidence, soit à la rue de Valois, soit au Trocadéro. Elle chargea M. de Baudot de l'installation matérielle des différentes salles du musée;

désigna M. du Sommerard comme conservateur, pria M. Geoffroy de Chaumes de surveiller le choix des moulages, dont la confection et la mise en place furent confiées à M. Pouzadoux, et en moins de deux ans elle



FIGURE DU TABLEAU « ÉCHOPPE DE SAVETIER », PAR M. LIEBERMANN.

(Dessin de l'artiste.)

recueillit les plus beaux spécimens de notre art national. Il me sera permis de rendre hommage ici au zèle, à l'assiduité, au dévouement des membres de la sous-commission d'organisation du musée du Trocadéro. Il me sera surtout permis de déplorer à nouveau la perte du plus précieux peut-être

de nos collaborateurs, de M. Quicherat. Après la constitution du ministère des arts, j'avais appelé l'éminent archéologue à la présidence de la Commission des monuments et aussi à la présidence de la sous-commission du Trocadéro. M. Quicherat mourait quelques semaines après. La science a fait, en perdant M. Quicherat, une perte irréparable, et M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui a su louer notre illustre et regretté collègue en termes si émus et si vrais, n'hésitera pas, j'en suis sûr, à faire placer son buste, à côté de celui de Viollet-le-Duc, dans la salle de la bibliothèque du musée, où ce dernier a déjà sa place marquée. M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts pourrait d'ailleurs honorer en même temps la mémoire d'Alexandre Lenoir, créateur du musée des monuments français. Alexandre Lenoir a, le premier, pris la défense de l'école des sculpteurs français, si longtemps dédaignée. On raconte même à ce propos une anecdote qu'il est bon de rappeler. Un jour que Lenoir soutenait avec une certaine vivacité devant le peintre David que les ouvrages exécutés par nos sculpteurs au XIIIe siècle étaient de beaucoup supérieurs à ce qui se faisait à la même époque en Italie, et que parfois on trouvait dans ces ouvrages une liberté, une franchise et même une pureté de lignes qui pouvaient soutenir la comparaison avec certaines productions de l'antique, l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* cria au sacrilège et il ajouta que pour lui rien n'existait en dehors des productions de l'antique, et que c'était pour cela qu'il s'efforçait de donner à ses œuvres le caractère de l'antiquité. Lenoir répondit avec beaucoup de sang-froid qu'il regrettait de voir un artiste français méconnaître ainsi le génie de ses compatriotes, et que, sans vouloir se poser en prophète, il ne craignait pas d'affirmer que les œuvres de David que la postérité admirerait le plus, seraient certainement celles qui avaient un caractère moderne et national.

La querelle qui se trahissait dans ce débat entre David et Alexandre Lenoir a perdu dans ces dernières années de son ardeur première. On est à peu près unanime à reconnaître que la sculpture française, même celle du XIIe siècle, doit prendre place dans nos collections publiques, et qu'il y a un véritable intérêt à la mettre sous les yeux de ceux qui étudient. Il est aujourd'hui généralement admis, grâce aux efforts de ceux qui, depuis Alexandre Lenoir jusqu'à Viollet-le-Duc, ont si éloquemment plaidé la cause de l'art national, que si les Pisans ont eu le grand avantage sur nos artistes d'avoir à leur disposition les modèles que possédait l'Italie, ils n'ont rien produit de plus élevé que les sculpteurs français du même temps.

En mettant sous les yeux du public les œuvres de la sculpture française depuis le XIIe jusqu'au XIXe siècle, les créateurs du musée du Tro-



J. Gaillard pinx.

Salon de 1882.

PORTRAIT DU PAPE LÉON XIII
(Héliogravure d'après un dessin de l'artiste)

Imp. Ch. Chardon

cadéro ont donc non seulement aidé à la réhabilitation de l'art national, mais ils ont fait, au point de vue de l'enseignement de l'art, l'œuvre la plus considérable qui ait été accomplie dans ces derniers temps.

Je ne voudrais pas, sous prétexte d'étude sur le Salon de 1882, abuser de la patience des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* et m'attarder à des parenthèses qui peuvent paraître hors de propos. Il me faut cependant dire ici que la création, l'enrichissement et la bonne ordonnance des musées intéressent au plus haut degré cette question de l'enseignement de l'art, dont le plus ou moins grand développement se reflète dans nos Salons annuels. Nous sommes, sur ce terrain comme sur beaucoup d'autres, hélas! en train de nous laisser distancer par les étrangers.

J'avais, en ce qui touche les créations de Musées, formé le projet, après avoir consacré l'aile du Trocadéro, du côté de Paris, à la sculpture française, de réserver l'aile du côté de Passy aux moulages d'après l'antique, conformément au désir manifesté par la commission spéciale nommée à cet effet en 1880; puis d'installer au premier étage de l'édifice, dans les salles actuellement occupées par le Musée ethnographique, qu'on eût pu mieux placer aux Invalides, un Musée de moulages donnant la traduction de ces innombrables chefs-d'œuvre qui intéressent l'ornementation de nos édifices et de nos demeures. Il a fallu renoncer à une partie de l'exécution de ce programme, puisque le Musée ethnographique a définitivement pris possession de l'étage supérieur du palais du Trocadéro; mais ce n'est cependant pas ce léger accident qui peut compromettre la réalisation du plan de réorganisation de nos Musées, que l'on doit, au reste, considérer dans son ensemble, si l'on veut se rendre un compte exact des possibilités de son exécution. Il s'est depuis quelques années, — j'ai eu fréquemment l'occasion de le rappeler, — produit un mouvement considérable, à l'étranger, en faveur de l'enseignement des arts. On a partout, dans ce but, songé à enrichir les musées existants, consacrés, pour la plupart, aux séries antiques de tout ordre et à l'exposition des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de la gravure. On a de plus institué des Musées qui ont groupé les modèles anciens et modernes des arts plus particulièrement appelés aux applications industrielles. Le Musée de Kensington demeure comme le type de ce dernier genre de collections, bien que la méthode qui a été adoptée pour le classement des objets y soit inférieure à celle qui a été mise en pratique ailleurs.

En France, il faut le reconnaître, nous avons négligé d'enrichir les Musées que nous possédons, si l'on compare nos acquisitions à celles qui ont été faites à l'étranger. Il suffirait, en effet, de citer les séries des marbres, des bronzes, des terres cuites, des pierres gravées, etc., etc., pour

constater que plusieurs des Musées de l'Europe, et en première ligne le British Museum, ont une incontestable supériorité sur nous. Mais c'est là un sujet sur lequel je veux d'autant moins insister que M. Rayet l'a traité récemment avec une autorité qui a dû faire pénétrer dans les esprits cette conviction que les crédits inscrits pour l'enrichissement de nos grandes collections publiques sont tout à fait insuffisants. Ce n'est pas, au surplus, seulement par l'insuffisance de nos acquisitions que nous avons perdu le rang que nous aurions pu garder. Nous n'avons pas porté une assez grande attention à l'administration de nos Musées. Tandis qu'à l'étranger on formait toute une pépinière de jeunes gens instruits, attentifs, ardents aux recherches; tandis que l'on faisait appel à toutes les ressources que peut offrir la représentation diplomatique et consulaire tenue en éveil, nous nous sommes bornés à conserver des conservateurs, du plus haut mérite, j'en conviens, mais toujours prêts à s'en prendre au manque de ressources de leur manque d'activité. Pendant le court séjour que j'ai fait à la rue de Valois, j'avais présenté à la signature de M. le Président de la République, qui avait bien voulu l'accepter, un décret autorisant la création d'une école d'archéologie au Louvre. Aux termes de ce décret, cette école devait avoir des débuts très modestes, et elle se proposait de former des missionnaires qui, après avoir parcouru le monde dans l'intérêt de nos collections publiques, auraient trouvé plus tard dans les postes de conservateurs de ces mêmes collections la récompense due au savoir dont ils auraient fait preuve. Mon excellent ami, M. de Ronchaud, poursuit l'exécution de ce projet avec un zèle et une persistance dont je lui témoigne ici toute ma gratitude, parce que je sais combien l'on rencontre de difficultés pour réaliser la réforme la plus simple et dont l'utilité est le moins contestée.

En ce qui touche les musées d'ordonnance nouvelle et dont le Musée de Kensington passe, je le répète, pour être le type le plus complet, il n'y a eu en France qu'une tentative isolée et restreinte de la part d'une société particulière, qui a cherché à instituer, d'abord au pavillon de Flore et plus tard au palais de l'Industrie, un musée des arts décoratifs. Précédemment une autre société particulière connue sous le nom d'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie*, frappée de la nécessité de remédier à la décadence menaçante des applications industrielles de l'art, avait institué à la place des Vosges un centre d'action qui venait utilement en aide à l'école que nous a léguée le peintre Bachelier. Ces deux sociétés se sont récemment réunies. Elles ont sollicité et obtenu de l'État la reconnaissance d'utilité publique et elles ont entrepris de doter Paris d'un Musée des Arts décoratifs à l'aide du produit d'une souscription

nationale autorisée sous forme de loterie au capital de 14 millions de francs. Les accidents de la politique ont amené de très vives attaques contre cette entreprise. Ceux-là même qui naguère reprochaient à l'État de vouloir tout envahir, tout absorber, et qui tenaient pour l'une des plus fâcheuses conceptions de l'école dite autoritaire d'avoir formé le projet d'installer dans les bâtiments de l'ancienne Cour des Comptes situés au quai d'Orsay, un musée d'art industriel où l'initiative privée aurait secondé le gouvernement, n'ont pas hésité à décider que l'action exclusive de l'État est la seule acceptable et qu'il est tout à fait abusif de tolérer que des volontés particulières cherchent à suppléer à une initiative qui ne croit pas devoir se produire du côté des représentants de la volonté générale. Je n'ai pas à relever ici le ton de la polémique engagée à cette occasion, où, comme il fallait s'y attendre, les meilleurs desseins ont été travestis et les intentions les plus irréprochables grossièrement mises en suspicion. De telles choses sont la monnaie courante de ce libre-échange des grosses rancunes et des petites colères, et le mieux est de poursuivre son œuvre sans y prendre garde.

Mais ce qu'il importe d'examiner parce que cela touche à la question de l'enseignement par les musées, c'est comment le projet formé par l'Union centrale des Arts décoratifs peut rendre service à notre pays. A l'étranger, c'est par le concours de l'action publique et de l'initiative privée que l'on a obtenu les grands résultats que l'on y peut aujourd'hui constater. Les Musées d'arts décoratifs ont adopté une méthode, soit dit entre parenthèse, que l'Union centrale a la première indiquée en divisant les collections selon la nature de la matière employée : bois, fer, tissus, papier, etc. Chacune des sections a été dans plusieurs de ces musées, — ce sont les mieux entendus, — pourvue des instruments qui peuvent aider à l'enseignement technologique. Puis, dans la plupart des pays ou dans la plupart des villes dans un même pays, on a ajouté à ces musées, le plus souvent sous le même toit, des écoles d'art, chargées de donner un enseignement général des principes et un enseignement particulier à chacune des applications industrielles. Ailleurs on s'est borné à subventionner des élèves pour leur faire fréquenter en dehors des musées soit les écoles de l'État, soit les écoles municipales, soit les écoles dues à l'initiative des groupes intéressés, en se bornant à les recueillir au sortir de ces écoles pour leur donner devant les objets exposés dans le musée un enseignement complémentaire sous forme de conférences. Les deux systèmes ont également bien réussi. Le second paraît toutefois offrir de plus réels avantages, parce qu'il pousse les intéressés à la création d'écoles libres et leur interdit de se reposer entièrement sur l'établissement cen-

tral du soin de donner à tous un enseignement qui ainsi centralisé menace de devenir uniforme et exclusif.

Dans notre pays, la première pensée qui s'offre à l'esprit, est celle-ci. On dit : comment allez-vous constituer un musée des arts décoratifs? Irez-vous dévaliser la galerie d'Apollon, entamer les collections Sauvageot et Campana, amoindrir le musée de Cluny, emprunter au Garde-meuble, aux musées de Sèvres, des Gobelins, au Conservatoire des arts et métiers, au musée Carnavalet, etc. ? Votre intention est-elle d'accumuler dans un immense bazar dont la faculté d'extension ne sera jamais assez grande des objets d'art, de tout temps, de tout ordre, de toute sorte ?

Je suis, pour moi, tellement éloigné d'un semblable projet que, pendant mon séjour à la rue de Valois, j'avais décidé en ayant recours aux fonds d'entretien des bâtiments civils, la construction sur le terrain du Garde-meuble d'une succession de galeries qui auraient coûté 150,000 fr. et qui aurait permis de constituer là le Conservatoire du mobilier national et de mettre les admirables modèles que nous possédons à la disposition des travailleurs. Je suis encore si loin du projet que j'avais inscrit au budget du Conservatoire des arts et métiers une somme de 50,000 fr. pour l'accroissement des collections de cet utile établissement, et que j'avais demandé par le décret sur les musées auquel j'ai fait tout à l'heure allusion, que Cluny, Sèvres, les Gobelins, le Trocadéro fussent appelés à participer aux benéfices de la caisse des musées nationaux. J'estime, en effet, que nous avons le devoir d'enrichir toutes nos collections existantes et de ne rien distraire de ce qui fait actuellement leur richesse. Et je pense aussi que, s'il est inutile de dresser dans Paris un immense bazar dont on ne pourrait prévoir les limites, il est utile, il est urgent de créer un musée ordonné d'après la méthode qui a prévalu à l'Union centrale et qu'on peut apprécier à chacune des expositions qu'organise cette société, un musée offrant, à côté du matériel nécessaire à l'enseignement technologique, les plus beaux spécimens des applications de l'art à l'industrie, soit à l'aide de reproductions, soit au moyen d'originaux. Et à ceux qui douteraient que ce musée puisse être organisé rapidement, complètement sans recourir aux collections existantes, je recommande de visiter les principales villes de l'Allemagne. Ils rapporteront de là la conviction que l'on peut, dans un temps relativement court, faire des collections admirables et très complètes des chefs-d'œuvre de toutes les industries d'art à toutes les époques.

Ce n'est pas, en effet, tant le nombre des objets qu'il faut rechercher, c'est le choix. Et ce choix fait, c'est par la règle qui préside à la disposition de ces objets que l'enseignement peut devenir réellement fécond.

J'ai regretté, je le dis en toute sincérité, que l'État n'ait pas cru devoir s'associer plus étroitement à l'œuvre de l'Union centrale, et qu'il ne lui ait pas accordé l'ancienne Cour des Comptes pour l'installation de son musée. Cette innovation présentait d'autant plus d'avantages que, en en cas de dissolution de l'Union, tout ce qui lui appartient doit faire retour à l'État et que l'on aurait ainsi placé dans un lieu très central un établissement qui ne sera pas seulement un jour le complément, mais le résumé de toutes les richesses dont nos grandes collections publiques tirent déjà si justement vanité.

Il faudra, au reste, appeler l'attention des pouvoirs publics sur cette grave question de l'enseignement de l'art que l'on n'a pas voulu envisager dans son ensemble, parce que l'on ne se rend peut-être pas encore suffisamment compte de l'importance qu'elle a sur l'avenir économique de notre pays. Et ce jour-là, si l'on exprime le regret de n'avoir pas su récemment conserver les institutions nécessaires au progrès que nous avons le devoir de rechercher, on reconnaîtra que le musée des moulages du Trocadéro, qui m'a entraîné dans cette digression, est, ainsi que je le disais tout à l'heure, l'œuvre la plus considérable qui ait été entreprise dans ces derniers temps, au point de vue de l'éducation artistique.

A propos de cette question de l'enseignement de l'art je ne saurais passer sous silence que l'imprimerie nationale vient d'éditer le rapport général de M. Didron sur les arts à l'Exposition universelle de 1878. Ce rapport très remarquable et qu'il serait désirable de voir dans les mains de tous les sénateurs et de tous les députés, a été rédigé récemment. M. Didron y insiste avec autorité sur la nécessité de développer nos moyens d'enseignement artistique.

« Ce n'est pas, dit-il très justement, en nous endormant sur des lauriers quelquefois flétris par le temps et que notre chauvinisme nous montre toujours verts, que l'avenir de l'art français sera indéfiniment assuré. Le mouvement considérable qui s'opère à l'étranger pour nous enlever notre ancienne prépondérance en matière de goût, s'est traduit sous la forme sensible d'importantes fondations dont le but est de faire l'éducation esthétique du producteur et du consommateur. Les écoles de dessin qui se multiplient partout, les musées d'art appliqués à l'industrie, les bibliothèques spéciales ainsi que l'enseignement oral et graphique qui leur est annexé, ont permis de satisfaire en peu d'années à des besoins exprimés avec énergie par les artistes et les fabricants, défendus éloquemment par la presse et fort bien compris par les gouverments. Vienne une nouvelle Exposition universelle et l'on peut être assuré que notre amour-propre national éprouvera des surprises et des inquié-

tudes plus grandes encore qu'en 1878, si nous ne sommes pas sortis d'ici là de notre aveuglement et de notre léthargie. L'agitation, les mouvements que l'on constate dans presque toute l'Europe et aux États-Unis d'Amérique pour provoquer une renaissance des arts et faire pénétrer dans l'esprit public le goût des belles choses, est pour la France un solennel avertissement dont elle doit tenir compte sans retard. Il est temps que notre pays agisse vigoureusement. Lorsqu'on voit la force extraordinaire de volonté, la ténacité, l'énergie des nations dans lesquelles nous avons trouvé des émules, il est impossible de se dissimuler le danger d'une lutte qui sera certainement implacable. Comme l'Angleterre, l'Allemagne s'impose de lourds sacrifices pour fonder et subventionner les musées et les écoles de dessin. Or qu'avons-nous fait jusqu'ici pour ne pas rester en arrière ? En France, on a l'habitude de se plaindre de l'action gouvernementale, lorsqu'elle veut s'introduire dans les entreprises qui, comme celles dont il s'agit ici, semblent étrangères, par leur nature même, à l'administration proprement dite du pays. En théorie pure, on a parfaitement raison, mais dans la pratique, cette intervention est indispensable. »

Il semble que devant un tel cri d'alarme qui s'est déjà fait entendre d'ailleurs dans tous les rapports partiels de l'Exposition de 1878, et plus récemment devant la commission d'enquête sur la situation des industries d'art, on doive retrouver dans les documents législatifs la trace de l'émotion qui a gagné tous ceux qui prennent intérêt à l'avenir du travail national.

J'ai le regret de constater qu'il n'en est rien. Le rapport présenté au nom de la commission du budget sur les services des beaux-arts est muet sur la question de l'enseignement.

Mais me voilà peut-être un peu loin du Salon de 1882, ou du moins de la section de sculpture dont il me reste à parler. Les lauréats ont reçu leurs lauriers et les lauriers n'ont pas été assez nombreux pour récompenser dans cette section tous ceux qui méritaient de l'être. Je veux donc simplement constater aujourd'hui que notre école de sculpture est en grand progrès. Et j'ajoute à la louange des sculpteurs et aussi des architectes, que les uns et les autres me paraissent avoir une plus saine notion de la fonction architecturale des œuvres de la statuaire. Il y a un acheminement visible vers une entente salutaire entre deux branches de l'art jusqu'ici trop divisées. Mais c'est là un sujet sur lequel je demande aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* la permission de revenir ultérieurement, à propos de la décoration du couronnement de l'arc de triomphe de l'Étoile et aussi à propos de l'exposition des modèles d'établissements scolaires qui vient d'avoir lieu au Trocadéro.

ANTONIN PROUST.

(*La suite prochainement.*)

VELAZQUEZ

(NEUVIÈME ARTICLE[1])



NOUS ne savons pas exactement en quelle année Velazquez peignit le *Couronnement de la Vierge,* un des joyaux du musée du Prado et, à notre avis, l'une des plus intéressantes tentatives du maître dans le sens de la grande peinture religieuse. Mais, à son exécution à la fois si fière, si sommaire et si libre, il est facile de reconnaître que ce tableau, destiné expressément par l'artiste à décorer l'oratoire de la Reine, — sans doute Marianne d'Autriche, — appartient incontestablement à la période de production qui suit de très près le second voyage d'Italie.

Parmi ses compositions du même ordre, aucune, croyons-nous, ne montre aussi bien comment Velazquez, tout en ne s'écartant pas de la réalité, tout en l'imitant même scrupuleusement, — car ses représentations de personnages divins ne sont ici que des portraits de modèles, — peut, sans atteindre jamais jusqu'à l'expression spiritualiste ou mystique, y suppléer cependant par la haute tenue, par le caractère, par le sentiment de dignité qu'il imprime à ses figures. D'idéal préconçu, cherché, appris, certes on n'en trouverait pas trace dans le *Couronnement de la Vierge,* et, pourtant, cette œuvre s'impose; elle parle même de très haut et dans cette langue communicative, pénétrante, faite d'on ne sait quoi de clair, de sincère et de simple qui n'est autre chose que la naturelle éloquence du vrai.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 415, t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122, 525, t. XXII, p. 176, t. XXIII, p. 112 et t. XXIV, p. 403.

Assise sur les nuées, entourée et servie par des anges et des chérubins cravatés d'ailes, Marie, dont les traits sont d'une grande noblesse, les yeux chastement baissés, reçoit avec l'expression d'une humilité profonde la couronne de fleurs que le Père et le Fils posent sur sa tête. En haut, dans un rayonnement de lumière, plane la colombe symbolique.

L'artiste a donné à ses personnages les proportions du naturel. Soit qu'il ait obéi à quelque disposition particulière d'éclairement, soit qu'il lui ait fallu mettre la tonalité générale de son tableau en harmonie avec la décoration de l'oratoire royal, ou soit encore — et c'est peut-être l'hypothèse la plus plausible — qu'il ait voulu atténuer et, en quelque sorte, racheter par la convenance et la gravité de la couleur ce que ses figures avaient de trop particularisé, de trop individuel, Velazquez a traité le *Couronnement de la Vierge* dans un parti pris de coloration singulièrement original et rare, où éclate tout son merveilleux instinct, toute sa virtuosité de coloriste. Il n'a ici fait usage que de deux couleurs : le rouge et le bleu; mais avec quel art consommé il les unit ou les oppose, avec quelle habileté il les nuance et les dégrade en violets, tantôt profonds et foncés, tantôt délicieusement pâlis ou finement rosés, dans des relations de valeurs de la plus exquise justesse! Des gris argentins, des gris admirables de finesse et d'éclat, éclairent, apaisent, rompent ou enveloppent toute cette harmonieuse masse, couleur de violette et de pensée, dont l'effet sur la vision est d'un charme étrange. A son tour, la composition elle-même s'en imprégne d'on ne sait quel sentiment de distinction, de noblesse et de sérénité superbe, qui sauve absolument ce que les personnages divins ont dans leurs traits de trop humain, de trop réel et de vivant.

Pour apprécier toute la merveilleuse souplesse du talent de Velazquez, nous n'avons qu'à nous transporter, dans le même musée du Prado, devant une autre de ses compositions religieuses : *La Visite de saint Antoine abbé à saint Paul ermite*. Le maître la peignit en 1659, un an à peu près avant sa mort, pour l'autel d'un ermitage élevé par les soins du marquis d'Heliche dans les jardins du Buen-Retiro.

A la manière des primitifs, Velazquez a disposé sur les divers plans de son tableau les épisodes les plus marquants de la rencontre des deux anachorètes, tels qu'on les trouve rapportés dans la *Légende Dorée*. Au loin, on voit saint Antoine aux prises avec le Démon, qui, sous la forme d'un satyre, s'efforce de l'effrayer et de lui faire rebrousser chemin; à droite, le voyageur frappe à la porte de la caverne que saint Paul s'est creusée dans le roc; sur le premier plan, les deux ermites réunis prient avec ferveur et remercient Dieu. Comme autrefois au prophète Élie, Dieu

ne vient-il pas de pourvoir à leur nourriture en leur envoyant un corbeau portant deux pains dans son bec ! Enfin, à gauche, Antoine donne la sépulture à saint Paul : deux lions lui viennent miraculeusement en aide et de leurs ongles creusent eux-mêmes la fosse.

Traités d'un pinceau attentif, délicat, spirituel même, et dans de petites proportions, ces épisodes ont pour cadre un site de la plus saisissante beauté. N'était un palmier, placé sans doute là par le peintre uniquement pour se conformer au récit des légendaires, on serait tenté de reconnaître dans cette nature âpre et grandiose, aussi romantique mais plus vraie qu'un paysage de Salvator Rosa, dans ces rochers taillés à pic enserrant une étroite et fraîche vallée où court un clair ruisseau, quelqu'une de ces gorges sinueuses qui s'ouvrent brusquement et se déroulent en lointaines échappées aux pentes tourmentées du Guadarrama.

C'est sur ce fond de paysage montagneux, si bien observé dans son ensemble comme dans ses détails et tout empli de fraîcheur, d'air et de lumière, que Velazquez a peint ses figures; elles s'y meuvent et s'en détachent avec une grande force de relief. Une curieuse esquisse de cette composition a fait partie de l'ancienne galerie espagnole au musée du Louvre.

Entre l'époque de son retour à Madrid et la date extrême où nous sommes arrivé, s'échelonnent de remarquables et nombreux portraits du roi, de la nouvelle reine Marianne d'Autriche, des infantes Marie-Thérèse et Marguerite-Marie et de l'infant don Philippe-Prosper ; ces portraits, on les retrouve aujourd'hui disséminés un peu partout, dans les musées de Madrid, de Vienne, de Paris, ainsi que dans diverses autres galeries de l'Europe.

Tous ceux que Velazquez a peints pendant cette période sont d'une exécution bien caractéristique. L'artiste y apporte une hardiesse, une liberté absolument dédaigneuse de l'accessoire et du détail inutile, mais pleines d'habileté et singulièrement heureuses dans leur résultat. Aussi, malgré tant de laisser-aller et d'apparente négligence, l'effet est-il toujours obtenu, et précisément tel que le peintre l'a cherché et voulu : les têtes, les mains de ses personnages nous semblent alors d'autant plus parfaites et vivantes que le reste du portrait est demeuré, à dessein, atténué, incertain. Velazquez a toujours raison dans ses sacrifices.

En tant donc qu'*impressionnisme*, puisque c'est ainsi qu'on désigne aujourd'hui cette manière de peindre, toute de sensibilité et de premier jet, abréviative, un peu subtile et abstraite, où Velazquez trouve moyen de dire beaucoup sans laisser voir l'effort et en employant moins de ma-

tière, qui paraît lâchée tant il semble que l'artiste y apporte de laisser-aller et qui n'est, au demeurant, que le résultat prémédité, certain, d'une expérience consommée, d'une virtuosité souveraine, absolument sûre d'elle-même et de ses moyens d'expression, nous croyons bien qu'il en a fixé, et plus particulièrement dans les ouvrages dont nous parlons, les formules les plus complètes en même temps que les plus parfaits exemples.

En un temps comme le nôtre, où les préoccupations de métier ont pris, dans l'art, tant de place au grand détriment des recherches et des opérations de l'esprit, il ne paraîtra peut-être pas inutile de remarquer que, même dans ses improvisations les plus hâtives, Velazquez ne se borne pas seulement à se montrer un beau peintre, un praticien incomparable, mais encore qu'il ne croit pas avoir tout dit parce qu'il aura obtenu l'illusion parfaite dans le rendu de la forme, dans l'expression de la vie. Il veut plus et davantage. Doué de cette puissance de pénétration qui lui permet d'amener à l'extérieur l'âme de ses modèles, il peint aussi l'être intime et nous livre, avec leurs traits physionomiques et leurs habitudes de corps, toute leur ressemblance morale. Et c'est pourquoi ses portraits sont comme autant de pages d'histoire, d'histoire vivante et parlante. Ne racontent-ils pas, mieux que les chroniques, l'état d'abâtardissement où est tombée la race de Charles-Quint et ne font-ils pas pressentir la disparition prochaine de sa dynastie épuisée !

Le cérémonial, à la cour d'Espagne, attachait étroitement le roi à la reine. D'un bout de l'année à l'autre, le couple royal, obéissant à des prescriptions inflexibles, accomplissait en commun et avec une régularité presque machinale toutes sortes d'actes extérieurs de représentation ou d'étiquette. Ce parallélisme des deux royales existences se poursuit jusque dans l'atelier de Velazquez.

A chaque portrait du roi, il semble que le peintre doive nécessairement donner pour pendant un portrait de la reine. Le Musée de Madrid nous les montre fréquemment ainsi, posant dans une même et semblable attitude. Si le roi se fait peindre agenouillé sur un prie-Dieu, dans un oratoire tendu de riches étoffes de brocart, comme dans le tableau catalogué sous le n° 1081, nous trouvons aussitôt sous le n° 1082, le portrait de Marianne d'Autriche, agenouillée et priant sur le même prie-Dieu, dans le même oratoire décoré des mêmes riches tentures. Au Philippe IV, debout, en costume d'apparat du tableau numéroté 1077, Velazquez associe le portrait inscrit sous le n° 1078, où il représente la reine, debout, en costume de gala, la tête couverte d'un véritable échafaudage de rubans, de pampilles et de plumes mouchetées de couleurs, les joues cou-

vertes d'une prodigieuse quantité de rouge, aussi raide dans son corsage que l'est Philippe lui-même dans sa demi-armure, et portant ce monstrueux *guard'infant*, ce vertugadin d'une ampleur si démésurée qui donne à sa jupe l'apparence d'une cloche.

Enfin, dans le tableau des *Meninas*, nous retrouvons encore le roi et la reine, ou du moins leurs effigies, réunies cette fois sur une même toile que reflète une glace placée au fond de la pièce.

C'est même grâce à cet ingénieux artifice que Philippe et Marianne d'Autriche paraissent être les spectateurs réels de la scène intime et familière dont l'artiste a su faire un de ses plus étonnants chefs-d'œuvre.

Le sujet des *Meninas* n'est pas plus compliqué que celui des *Fileuses*. Velazquez a simplement composé son tableau à l'aide des éléments qu'il avait chaque jour devant les yeux. Ses personnages sont ceux qui, à un moment donné, se rencontraient dans son atelier, sans s'excepter lui-même, et, pour plus de vérité, il les a groupés autour de lui dans cette partie de l'ancien Alcazar où il travaillait d'ordinaire.

Debout, devant son chevalet, Velazquez est en train de peindre le couple royal. Il occupe la gauche de la composition et se trouve placé un peu en arrière vers le second plan, le bas du corps en partie masqué par une des *Meninas* et par son chevalet. Il est vêtu d'un pourpoint noir, sur lequel se détache, brodée en rouge, la croix des chevaliers de Santiago. De sa main gauche il tient la palette, l'appui-main, une poignée de pinceaux et, de la droite, une de ces longues brosses dont il fait habituellement usage.

Au milieu de l'atelier, entourée de ses deux filles d'honneur, dont l'une, doña Maria-Agustina Sarmiento, à genoux, lui offre à boire dans une tasse de *bucaro*, parade, un peu raide et guindée dans son vertugadin de satin blanc, la petite infante Marie-Marguerite, la même dont nous avons le portrait au Louvre, peint, du reste, à la même époque que les *Meninas* et dans la même libre manière.

L'autre fille d'honneur, doña Isabelle de Velasco, s'inclinant légèrement vers la petite infante, semble lui adresser quelques mots. A l'extrême droite, le nain favori de la reine, le gentil Nicolasito Pertusato, lutine un gros chien paresseusement allongé tout au bord de la toile : presque aux pieds de l'affreuse naine, Mari Barbola, dont les épaisses proportions et l'invraisemblable laideur participent du phénomène.

Derrière ce groupe, doña Marcela de Ulloa, duègne d'honneur de l'infante, reconnaissable à son costume de veuve, s'entretient avec un écuyer, un *guardadamas*; tout au fond, une porte ouverte sur un escalier conduisant à une galerie extérieure laisse apercevoir dans une vive lumière

Jose Nieto, *aposentador* de la reine. Toutes ces figures, traitées dans les proportions du naturel, sont autant de portraits.

Depuis Luca Giordano qui, mis en face des *Meninas* s'écriait que c'était là « la théologie de la peinture », jusqu'à Théophile Gautier qui, saisi par la vérité de la scène, se demande : « où donc est le tableau ? » jusqu'à Paul de Saint-Victor, qui y compte au moins « trois atmosphères » nettement perceptibles d'air ambiant, tout a été dit, tout a été épuisé en fait d'éloges sur la magie, sur l'illusion que cette toile étonnante produit sur le spectateur. Elle est bien, en effet, le dernier mot de la peinture réaliste et textuelle.

Nulle part, Velazquez ne s'est montré plus sobre dans ses colorations que dans les *Meninas :* mais combien cette coloration est harmonieuse et habile dans sa discrétion ! Des gris rompus sur des noirs légers donnent la tonalité générale et forment l'enveloppe, l'ambiant, rendu si aérien, si frémissant qu'il semble tangible. Sur ce ton d'espace, fait d'ombre transparente et de lumière atténuée, se détachent doucement les verts assombris des costumes des filles d'honneur, les bleus verdâtres de la robe de la naine, le rouge éteint de la casaque aux manches violettes du petit nain, et, çà et là, la note rouge-rosée d'un nœud de ruban ou d'une bouffette. Rien dans ces teintes ne détonne ; toutes, au contraire, sont en leur place et conservent exactement aux choses l'apparence et la valeur qu'elles auraient dans la réalité. Savamment contrastées et graduées, elles ménagent l'effet et conduisent l'œil droit au centre du tableau, vers cette mignonne et blonde petite infante qui en reste bien ainsi le personnage principal, le foyer lumineux, la note claire et rayonnante.

Velazquez a peint les *Meninas* en 1656. Il en avait fait une esquisse que Cean Bermudez signale dans son *Diccionario* comme appartenant au célèbre ministre de Charles IV, don Gaspar de Jovellanos [1].

En 1734, le tableau des *Meninas* faillit avoir le même sort que l'*Expulsion des Morisques* lors du terrible incendie qui dévora l'ancien Alcazar. Il n'en sortit pas, cependant, tout à fait intact, car un document conservé aux archives du palais de Madrid constate qu'il fallut le faire restaurer par Juan de Miranda, peintre de Philippe V. Où s'arrêta cette restauration? Dans quelles conditions fut-elle opérée? Nous l'ignorons. Mais elle explique pourquoi la toile s'est assombrie dans quelques par-

1. Jovellanos, qui fut l'ami de Goya et de Cean Bermudez, avait formé une remarquable collection de dessins parmi lesquels figuraient des études et des croquis de Velazquez. A sa mort, Jovellanos légua sa collection à l'*Instituto* de Gijon, sa ville natale ; mais, l'esquisse des *Meninas* ne fit point partie de ce legs ; elle est peut-être encore la propriété des héritiers de Jovellanos.

ties, notamment dans les fonds, et, encore, pourquoi les sujets des tableaux placés sur les murs de l'atelier ne peuvent plus que difficilement se distinguer aujourd'hui.

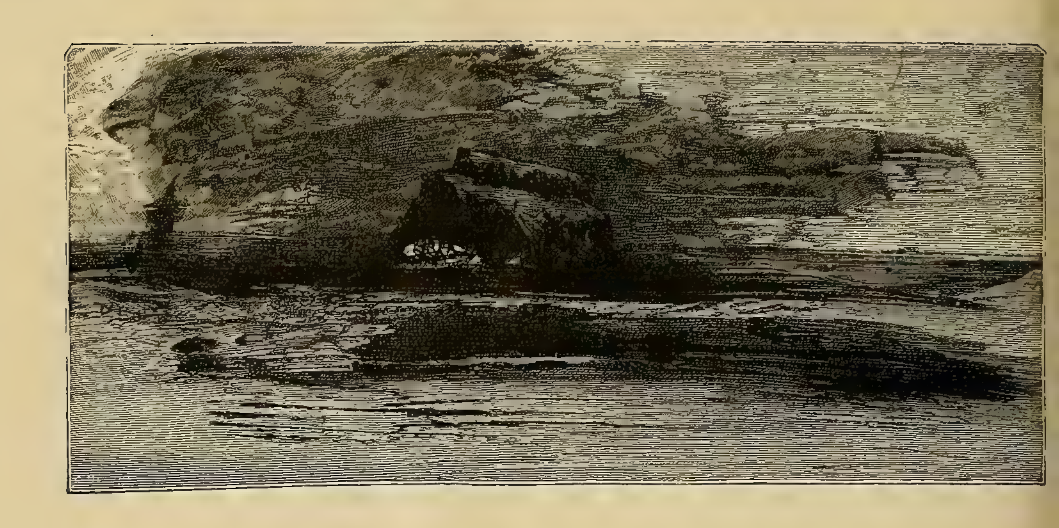
Il existe, à propos de l'insigne de chevalier de Saint-Jacques que l'artiste porte sur son pourpoint, une légende répétée à l'envi par tous les biographes. Ils racontent que quand Velazquez eut achevé les *Meninas*, Philippe IV lui aurait fait observer qu'il y manquait encore quelque chose ; saisissant un pinceau, le roi aurait aussitôt tracé lui-même sur la poitrine du peintre cette croix rouge, en forme de glaive, qu'on y voit aujourd'hui. Ce récit n'est point exact. Deux années s'écoulèrent entre le moment où Velazquez terminait son tableau et la date de son admission dans l'ordre. Si tant est donc que le roi fit peindre cette croix de Santiago, ce ne dut être qu'après la mort de l'artiste.

Au surplus, pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à parcourir les enquêtes, *las Informaciones*, qui furent ouvertes avant la réception, définitive de Velazquez dans l'ordre : nous y relèverons, en passant, quelques particularités intéressantes et peu connues, relatives à la famille du maître et à son existence intime.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)





BIBLIOGRAPHIE

I. Dessins de Victor Hugo pour les « Travailleurs de la mer »[1].



Nos lecteurs n'ignorent pas que l'imagination toute-puissante de l'illustre auteur de la *Légende des siècles* aime à se reposer en dessinant. On a souvent parlé des compositions jetées par Victor Hugo sur les marges de ses manuscrits, dans une sorte d'improvisation fougueuse.

Le caractère général de ces esquisses leur assigne une place à part. Il ne faut pas les juger comme on jugerait des œuvres de dessinateur. Elles échappent à la commune mesure de la critique et les inexpériences techniques qu'il serait facile d'y relever ne diminuent en rien leur étrange et saisissant intérêt.

1. Gravures de M. Méaulle, réunies en 1 vol. in-4°. Paris, Ateliers de reproductions artistiques, quai Voltaire. Tirage à petit nombre dont soixante-dix exemplaires sur japon, numérotés et paraphés, non mis dans le commerce.

Le dessin de Victor Hugo a une grande originalité d'aspect; il a justement l'allure qu'on lui suppose avant de l'avoir vu. Sa calligraphie est marquée de la griffe du lion.

Il est d'ordinaire violent, haché, écrasé, tumultueux, excessif comme la pensée qu'il exprime; mais il se calme aussi sous les caresses d'une main pleine de tendresses. Les oppositions les plus imprévues l'illuminent comme des éclairs profonds dans une nuée d'orage. Si l'on pouvait trouver quelque analogie à cette façon romantique de manier le crayon ou la plume, il faudrait la chercher dans les compositions de Gustave Doré et dans certaines lithographies de l'école de 1830. Dessin de poète qui tire toute sa force de l'intensité de son sentiment poétique.

Victor Hugo a beaucoup dessiné, surtout pendant les années d'exil. Parmi ces illustrations, la suite la plus précieuse et la plus complète est celle qu'il a faite à Guernesey même pour le roman des *Travailleurs de la mer*, pour ce livre qu'il a dédié « au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer. » Le sujet était de son choix. La mer a fait résonner les plus belles cordes de sa lyre, elle a été la meilleure inspiratrice de son crayon. Rien ne l'attirait, dans les heures de contemplation solitaire, rien ne l'exhortait à l'oubli de cet *anankè* qui pèse plus ou moins sur tous les hommes, comme le spectacle toujours renouvelé de la mer. Que de drames et de visions extraordinaires!

L'image est bien ici le commentaire du livre. Les couchers de soleil sur les grèves, les ciels balayés par le vent ou obscurcis sous les rideaux de pluie, les vagues sombres et formidables, les bateaux fuyant sous la tempête, les tristes brouillards et les calmes enchanteurs, les rochers et les oiseaux : tous ces paysages de mer que le poème anime d'une vérité si puissante, sont résumés d'un trait dans ces croquis rapides. Nous retrouvons encore les maisons du vieux Guernesey, de Saint-Sampson et de Saint-Malo, et les silhouettes des principaux personnages du roman : Mess Lethierry, Déruchette, Clubin, Gilliat, les Sarregousets, le roi des Auxcriniers et les faces rugueuses des paysans ahuris par les apparitions; mais nous préférons les marines aux figures.

Ces dessins, grands et petits, sont au nombre de soixante-quatre. Avant de les utiliser pour une édition illustrée des *Travailleurs de la mer*, on en a fait un tirage à part de grand luxe que Victor Hugo a destiné à ses amis et à quelques amateurs. Nous ne pouvions laisser passer une telle publication, signée d'un tel nom, sans la saluer d'un humble et respectueux tribut d'hommages.

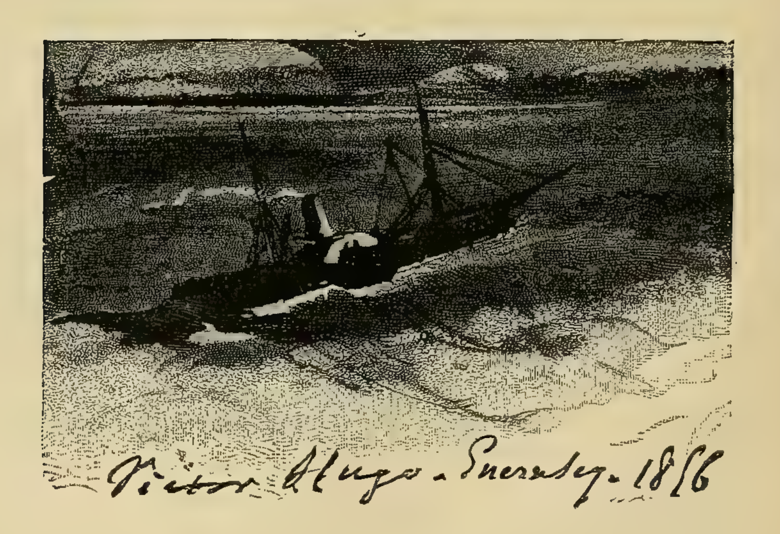
Les *Travailleurs de la mer* ont été peu compris du public, et cepen-

dant, malgré de trop visibles défauts, il n'y a pas de création dans l'œuvre du grand lyrique où le sentiment de la nature soit plus profond, où le relief des hommes et des choses ait plus de vigueur; il n'y en a dans aucune littérature où la poésie de la mer se déroule avec autant d'ampleur, où l'étude des mœurs primitives, des coutumes, des superstitions, des préjugés, des habitudes, du génie propre des gens de mer soit sentie et fouillée à ce point. Il faut en relire certains chapitres, comme nous l'avons fait : par exemple, le chapitre *Impopularité* dans le Livre Ier; on y trouvera des beautés dont on n'avait peut-être pas gardé mémoire.

La gravure de ces soixante-quatre dessins a été confiée à la main habile de M. F. Méaulle, qui s'est acquitté de cette tâche délicate et difficile avec beaucoup de talent. Il a rendu avec la plus scrupuleuse fidélité non seulement l'esprit, mais l'aspect même des originaux.

Le dernier dessin, que nous donnons ici en cul-de-lampe, est accompagné d'une superbe légende. On nous saura gré, sans doute, de la reproduire : « Au revers de ce carton, j'ai barbouillé ma propre destinée — un bateau battu de la tempête au beau milieu du monstrueux Océan, à peu près désemparé, assailli par toutes les écumes, et n'ayant qu'un peu de fumée qu'on appelle la gloire, que le vent arrache, — et qui est sa force. »

LOUIS GONSE.



II. La Chanson des nouveaux époux, par Mme Edmond Adam.

Voici une publication rare et précieuse. Rare elle sera parce que le nombre des exemplaires en est fort restreint et que la destruction des planches, aujourd'hui effectuée, rend impossible une seconde édition ; précieuse elle est par le nom de l'auteur et de ses collaborateurs. L'excellent éditeur, M. Conquet, a tout fait de son côté pour enrichir sa librairie, qui compte plus de succès que d'années d'existence, d'une œuvre dont les bibliophiles se montreront jaloux.

C'est plaisir, en ce temps de naturalisme forcené, d'avoir à constater que l'idéalisme n'a pas encore rendu le dernier soupir. La haute littérature se défend ; à défaut du nombre, elle a pour elle le choix des tenants : en fût-il autrement, qu'elle se défendrait d'elle-même, tant sont fortes les assises sur lesquelles elle repose. Si abaissée moralement que soit notre génération, l'esprit ne saurait abdiquer : le droit qu'il a de s'élever au-dessus des conceptions matérielles est imprescriptible, parce qu'il est de droit naturel; il peut subir une éclipse momentanée, mais l'heure vient toujours où les choses immortelles reprennent leur empire.

Mme Adam, qui s'est fait une grande réputation dans les lettres sous le nom de Juliette Lamber, dirige avec talent une revue littéraire qu'elle a fondée et dont le succès a été rapide. Elle compte parmi les romanciers les plus distingués de notre époque. Dans tous ses ouvrages on sent la main d'un poète épris de la nature, autant pour elle-même que pour les grands souvenirs du passé, dont certains lieux privilégiés sont comme imprégnés. La *Chanson des nouveaux époux*, écrite en prose suivant la coutume de Mme, Adam doit cependant être considérée comme une œuvre de poésie. La conception en est puisée aux sources de l'idéalisme le plus pur ; l'auteur a entrepris de célébrer, dans de courts récits qui lui servent de cadre, les sentiments variés que l'amour et la solitude à deux, sous le ciel d'Italie, peuvent inspirer à de nouveaux époux. Il ne s'agit pas de rêvasseries banales, de romances aux étoiles ; les beautés de la nature n'interviennent dans ces chansons que pour y remplir un rôle secondaire : le poète s'incline en passant devant elles, mais il ne leur demande pas le secret du mystérieux pouvoir qu'elles ont d'évoquer, par une sorte d'action

1. *La Chanson des nouveaux époux*, par Mme Adam ; édition ornée d'un portrait et de dix eaux-fortes; format in-4° jésus. — Tirage à 400 exemplaires numérotés à la presse : 100 exempl. japon blanc, gravures avant la lettre, à 200 francs; 300 exempl. papier de Hollande à 100 francs. L. Conquet, éditeur, 5, rue Drouot.

réflexe, les sentiments délicats qui dorment au fond de toute âme bien née.

Quant à la forme, il s'en faut de peu que Mme Adam ne puisse s'écrier avec le poète latin : « Tout ce que j'essaye d'écrire est en vers » La rime et la mesure se laissent entrevoir à travers les mailles de cette prose de poète ; les adjectifs, armés et parés en grande tenue, semblent tous prêts à joindre le rang, comme des soldats bien dressés au premier appel du clairon. Par le choix des expressions, la concision et la richesse du style, les *Chansons des nouveaux époux* relèvent donc du genre poétique ; et la forme contribue ainsi pour une large part à mettre en relief la noblesse des idées qui ont inspiré l'écrivain.

Ces chansons pourraient être chantées, au moins dans le mode symphonique. Nous ne nous dissimulons pas ce que cette remarque présente d'alarmant. Berlioz a mis à la mode l'art de commenter à grand orchestre les scénarios littéraires qu'enfantait sa robuste imagination. Les poèmes en prose de Mme Adam vont peut-être allécher nos musiciens, nos jeunes maîtres, comme nous disons si bénévolement. Certes, l'occasion est tentante, ils n'ont qu'à choisir ; l'auteur leur fournit, sans le savoir, je l'espère, une série de programmes excellents dont il n'y a presque rien à retrancher. C'est là un danger ; il eût peut-être été plus prudent à nous de ne pas attirer l'attention sur ce point.

En attendant les commentateurs symphonistes, nous avons les peintres. MM. Benjamin Constant, Ed. Detaille, G. Doré, J.-P. Laurens, J. Lefebvre, F. Lematte, H. Le Roux, A. Morot, Munkacsy et Toudouze ont illustré le livre de Mme Adam. Chacun d'eux a pris un des récits du volume et l'a traduit dans le langage du crayon. D'habiles aquafortistes, sous la direction de M. Laguillermie, ont gravé ces dessins ; en tête, figure un excellent portrait de l'auteur par M. Burney, élève de Gaillard. A dire vrai, l'élan poétique de l'écrivain n'a pas entraîné bien haut les artistes éminents dont il avait réclamé le concours ; sauf deux ou trois que je ne nommerai pas pour ne pas offenser les autres, ils se montrent là terriblement « bourgeois ». Leurs compositions sont en général bien dessinées et bien équilibrées, mais nous n'y voyons rien qui sorte de la banalité. Mme Adam avait le droit d'espérer mieux. Peut-être eût-elle été mieux avisée en s'adressant à un seul, mais la difficulté était de mettre la main sur celui qui convenait à cette tâche difficile : certains illustrateurs-aquafortistes que nous connaissons nous sembleraient plus aptes à la remplir que la plupart de nos peintres contemporains ; pour ceux-ci l'habitude n'est plus de se mettre en frais d'imagination : il y a longtemps, on le sait, que la peinture a coupé ses ailes.

Cette réserve faite au nom de la poésie, dont Mme Adam se réclame à si

bon droit, il ne nous en coûte pas de reconnaître à nouveau le mérite de ses collaborateurs, car la valeur plastique de leurs illustrations est incontestable. Peut-être, d'ailleurs, notre critique passe-t-elle à côté d'eux sans les atteindre, s'il est vrai, comme on l'a dit, que l'art et la poésie ne puissent dans aucun cas faire bon ménage, à cause d'une irrémédiable incompatibilité d'humeur.

ALFRED DE LOSTALOT.

III. Les Dessins du Louvre, par M. Henry de Chennevières[1].

Les dessins du Louvre ! Que de souvenirs charmants sont évoqués par ces deux mots; n'est-ce pas, en effet, en compagnie de ces dessins que nous avons éprouvé les jouissances les plus vives que l'art puisse procurer? Quel autre enseignement serait comparable à celui que l'on y recueille, de la bouche même des maîtres pour ainsi dire, tant ils se montrent là diserts et familiers, livrant sans compter et sans apprêt leurs plus intimes pensées d'artiste, en même temps que le secret de leur force ou l'aveu de leur faiblesse! Là, bien plus que dans les œuvres achevées, il est possible d'assigner à chacun sa valeur vraie; les forts seuls y triomphent. Le dessin, ce déshabillé de l'art, est fatal aux réputations surfaites de la peinture; aussi combien peu résistent à l'épreuve?

Le Louvre compte à son catalogue environ trente-sept mille dessins; deux mille seulement sont exposés; le reste gît dans les cartons et, il faut bien le dire, quand même la place ne ferait pas défaut, l'on ne ressent pas le besoin de les rendre à la lumière. Le choix est fait et bien fait : M. Reiset et M. de Tauzia y ont apporté depuis longtemps leur goût éprouvé et leur rare compétence. Il en est de ces dessins comme des tableaux que nos peintres envoient au Salon tous les ans: quand le jury de réception a terminé son travail, on peut affirmer hardiment que tous les ouvrages vraiment recommandables ont été accueillis. La part attribuée à la médiocrité est assez vaste pour qu'un homme de talent ne risque pas de rester à la porte; le pis qui puisse lui advenir, c'est de se trouver confondu dans le flot des incapables qui ont franchi la barrière. Une revision des ouvrages refusés serait une besogne ingrate et sans portée au-

1. Une livraison par semaine. — Par année, 52 biographies par H. de Chennevières, et environ 300 reproductions de dessins héliogravés par Gillot. Lettres ornées par Grasset. Prix de chaque livraison, 1 fr. 50. Par abonnement, six mois, 40 francs; un an, 80 francs. Librairie d'art, L. Baschet, 125, boulevard Saint-Germain.

cune pour l'art : à quoi bon remplacer une œuvre médiocre qui a été admise par une autre qui ne vaut pas mieux ?

Même réduite au choix des conservateurs, c'est-à-dire aux deux mille dessins exposés, la collection du Louvre ne connaît pas de rivale en Europe ni en Amérique. On ne doit pas être surpris de rencontrer ici cette mention du nouveau monde ; nous n'avons plus le droit désormais de l'omettre dans nos discours sur les musées : il occupe un rang fort honorable sur la carte de géographie spéciale que la critique d'art est tenue



ÉTUDE DE FEMME NUE, PAR WATTEAU.

(Dessin à la sanguine. Musée du Louvre.)

de connaître. Mais si l'Amérique possède des collections de tableaux modernes d'une richesse à peu près incomparable, la lutte ne lui est pas permise sur le terrain où nous nous plaçons. En matière de dessins, vendanges sont faites depuis longtemps. La France, par bonheur, est arrivée première au moment de la récolte. Le goût des dessins date de loin chez nous, et le hasard a voulu qu'à l'origine nous fussions à peu près seuls en Europe à en être possédés.

L'année 1671 marque la naissance de notre collection nationale ; Colbert en fut pour ainsi dire le parrain. Par ses soins, elle fut enrichie de près de six mille dessins réunis par le financier Jabach, dessins provenant



LE PAPE JULES II PORTÉ SUR LA « SEDIA GESTATORIA ».

(Dessin de Raphaël au Louvre.)

en grande partie du cabinet de Charles Ier. Augmentée de tous les croquis et esquisses légués par Lebrun et Mignard, de treize cents chefs-d'œuvre choisis parmi les merveilles du cabinet de Mariette, d'acquisitions faites en Italie et à la vente du roi des Pays-Bas, en 1850, des legs de Girard, le neveu de Bouchardon, de M. His de la Salle, de M. Gatteau, etc., notre collection s'enrichit tous les jours. Néanmoins on peut dire que sa fortune, faite depuis longtemps, ne saurait s'accroître beaucoup dans l'avenir. Les dessins de maîtres sont aujourd'hui réunis en lieu sûr, dans les musées publics; il faut laisser toute espérance de les en voir sortir. Une seule chance nous reste d'accroître nos richesses, c'est que les artistes nos contemporains veuillent bien nous faire des dessins de maîtres; malheureusement cela ne se fait pas sur commande.

Un écrivain, M. Henry de Chennevières, un héliograveur, M. Gillot, et un éditeur, M. L. Baschet, ont eu en même temps une excellente idée et se sont associés pour la mettre à exécution. Pénétrés de cette vérité que le public ne se dérange pas facilement même pour des chefs-d'œuvre, ils ont pensé que si les chefs-d'œuvre se dérangeaient pour aller au-devant du public, celui-ci ne leur tiendrait pas rigueur.

Aujourd'hui on peut avoir les dessins du Louvre *chez soi*, comme une simple eau minérale, d'Enghien ou d'autre part : l'héliogravure a fait ce prodige. M. Gillot, passé maître dans la partie, contrefait les originaux, avec la permission des autorités, pour le plus grand bien de tous et sans faire du tort à personne, car les maîtres eux-mêmes y gagnent d'être universellement connus. M. Henry de Chennevières s'est chargé des commentaires. Attaché à la conservation des dessins, vivant au milieu d'eux, il est admirablement placé pour faire le choix nécessaire, non seulement parmi ceux qui sont exposés, mais dans les milliers de feuilles invisibles qui dorment dans les cartons. Le jeune écrivain a d'ailleurs de qui tenir : n'est-il pas le fils du marquis de Chennevières, un des hommes de France qui ont étudié les dessins de maîtres avec l'érudition la plus parfaite et le goût le plus accompli !

M. L. Baschet a attaché son nom à un grand nombre de publications d'art fort estimées. Celle-ci ne déparera pas les autres. Les livraisons des *Dessins du Louvre* feront plus tard de très beaux volumes ; l'impression du texte, encadré de filets rouges, ne laisse rien à désirer ; par une rencontre heureuse, les reproductions des dessins se trouvent juxtaposées à des pages imprimées qui sont elles-mêmes d'un beau dessin typographique, si l'on peut s'exprimer ainsi. L'intelligent éditeur nous permettra cependant de formuler une légère critique : le choix du papier des gravures ne nous semble pas heureux. Si le ton en est excellent, la composi-

tion de la pâte ne convient pas aussi parfaitement à sa destination. Avec ce nouveau papier, dont la trame emprisonne une grande quantité de poils végétaux coupés menu, on fait des couvertures solides et d'un aspect pittoresque; appliqué à l'impression et surtout à l'impression de dessins, il présente l'inconvénient d'introduire dans l'image des éléments figurés qui, malgré la différence du ton, peuvent quelquefois être confondus avec les traits de la plume ou du crayon dont l'artiste s'est servi. Nous applaudissons aux progrès de l'héliogravure qui permettent la reproduction intégrale des originaux; il ne faudrait pas maintenant que le dessin du papier vînt nous empêcher de discerner les détails authentiques de ces reproductions si parfaites. On a déjà trop de tendance à se plaindre que les travaux graphiques nuisent à la perception du dessin, comme les arbres empêchent de voir la forêt; à quoi bon cette distraction nouvelle d'un réseau chevelu interposé entre l'œil et l'image?

A. DE L.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)

M. le duc de Mortemart[2] et M. le président Tambonneau[3] sont venus, ils ont fort considéré le buste, et puis après je leur ai montré les dessins du Louvre. Le président a fort syndiqué toutes choses, et particulièrement le plan, ne trouvant pas la chambre du Roi assez grande; a condamné le passage qui y conduit, les jours des escaliers de dégagement, la petitesse des cours et la diminution de la cour principale. Pour les différentes façades, il a dit qu'il ne doutait pas qu'elles ne fussent belles et les a fort considérées.

Après le dîner, j'ai fait porter au Cavalier le torse en plâtre de cette Vénus qui est à Richelieu, que j'ai apporté de Rome. L'ayant montré au Cavalier, il m'a dit qu'il avait vu le marbre plusieurs fois. Étant sorti après pour faire quelques visites, à mon retour, j'ai su que M. Colbert était allé au Louvre avec le Cavalier. Je m'y en suis allé et les y ai encore trouvés. Ils ont considéré la qualité du sable, qui se trouve dans la fondation, lequel le Cavalier a dit être bon, mêlé à celui de rivière. Ils ont ensuite regardé des pierres d'Arcueil que l'on taillait, pour servir au rocher qui doit être à l'embassement du Louvre. L'on a discouru des pierres de meulière pour faire des voûtes, et des lieux où l'on en pouvait trouver la quantité nécessaire; l'on a dit à Meaux, vers

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360, et t. XXV, p. 524.

2. Gabriel de Rochechouart, duc de Mortemart.

3. Michel Tambonneau, président à la chambre des Comptes (1634), mort le 24 octobre 1684. — La liste des *Curieux de Paris* le mentionne comme « collecteur de livres rares, tableaux et fruits ».

Versailles, et Meudon. J'ai dit que ces dernières étaient plus pesantes que les autres, et ce que nous avions trouvé, quand le Cavalier y avait été. M. Colbert a dit que ce sera un grand avantage, si elles se trouvent propres à faire des voûtes aux seconds étages, qu'il fallait envoyer un exempt des gardes en tous ces lieux pour faire défense d'enlever de cette pierre que pour le Roi. Mon frère a dit qu'on avait marqué un lieu, qu'il a montré dans l'aile du Louvre qui regarde la rue de Beauvais, pour y faire une épreuve de ces voûtes, et qu'on la doit faire de toute la largeur du bâtiment. M. Colbert m'a, après cela, prié de remener le Cavalier au palais Mazarin et de prendre son carrosse, qu'il demeurerait ce pendant au Louvre. Nous en allant dans l'incertitude si M. Colbert se serait fait montrer, avant que je fusse arrivé, ces mauvaises fondations dont l'on avait parlé à la dernière congrégation, je l'ai demandé au Cavalier. Il m'a dit que non. Avant que de monter en carrosse, il a considéré un grand rond de maçonnerie, qui est dans la fondation de la porte principale, qui est traversé d'un autre de 5 ou 6 pieds. Il m'a demandé à quoi servait cela. Je lui ai dit que je n'en savais rien, si ce n'était un aqueduc. Revenus au palais Mazarin, nous avons trouvé M. l'abbé de Saint-Pouange[1] avec deux ou trois jeunes conseillers de la Cour et Nanteuil qui considéraient tous le buste. Ayant dit au Cavalier qui ils étaient, il leur a fait beaucoup de civilités et à Nanteuil, lequel m'a tiré à part et m'a dit avec une espèce d'exorde de la passion et de l'estime qu'il a pour le Cavalier, que ces messieurs et lui avaient remarqué que les prunelles des yeux du buste ne concouraient pas toutes deux à un même point, qu'il était bon avant qu'il les marquât à demeurer, de l'en avertir; que la joue gauche était trop grosse. Je lui ai réparti que cela n'était pas achevé, qu'il fallait en sculpture être fort chiche d'ôter. Il m'a ajouté, pour appuyer son sentiment, qu'il a fait depuis peu le portrait du Roi, et qu'il avait fort remarqué ce côté-là qui était celui qu'il dessinait; qu'il y avait encore à désirer à côté de la bouche; qu'il me priait de ne dire pas cela de sa part, mais comme de moi. Il s'est ensuite rapproché et l'on a discouru de diverses choses. Il a dit au Cavalier qu'il le trouvait un peu abattu. Il lui a répondu qu'il était toujours ainsi à la fin de la journée, soit du travail du corps ou de celui de l'esprit, qui s'est épuisé travaillant; qu'un homme qui a des connaissances ne se satisfait jamais, parce que l'ouvrage ne correspond pas à la noblesse de l'idée; que le matin, quand il se met au travail, il est plein d'espérance de pouvoir exécuter ce qu'il a dans l'esprit; mais que le soir, il voit que cette espérance a été trompeuse, que cela avec le travail de la journée le rend abattu. Nanteuil a réparti et dit que deux choses satisfont l'homme dans son travail; l'une est la noblesse de son idée, et l'autre la connaissance des fautes qu'il voit dans les ouvrages des autres, qui semblent l'élever au-dessus d'eux, et que quand il ne se satisferait pas de l'une, il le devra être de l'autre. Le Cavalier a répliqué qu'au contraire dans les ouvrages de ceux au moins qui sont en estime, on y voit souvent ce qui mortifie beaucoup. Ce discours se continuant M. de Saint-Pouanges l'a interrompu, prenant congé du Cavalier. J'oubliais à dire que Nanteuil a fait

1. Michel Colbert de Saint-Pouange, aumônier du roi, puis évêque de Mâcon, mort en 1676.

voir un portrait d'un de ces conseillers qu'il a fait au pastel, que le Cavalier a trouvé beau. Quand ils ont été sortis, le Cavalier m'a dit qu'il allait écrire à Rome et qu'il ne sortirait point; qu'au sujet de la provision de ces Italiens, qu'il a fait venir, attendant la résolution du marché, il pensait prendre son pied sur ce que l'on dépense à Paris le double de Rome, les maisons, le vivre, le bois à cause du froid, causant cette grande différence; qu'il jugeait que la dépense était grande par celle qu'il avait faite; qu'en habits pour lui et pour les siens il lui avait coûté, depuis qu'il était arrivé, six cents écus; qu'outre cela, ils quittent leur patrie et leurs emplois, il a ajouté que la femme de Pietro Sassi lui était un surcroît de dépense.

Il m'a parlé ensuite du signor Mathie, qui ne veut pas demeurer. Je lui ai dit ce qu'il m'avait allégué à son sujet, qui est, qu'il ne le veut pas laisser aller, qu'il lui est trop obligé pour l'abandonner à un si long voyage, qu'outre cela il veut avoir sa femme, que comme elle est jeune, il ne veut pas la faire venir qu'il ne la conduise lui-même ; que d'ailleurs il a à mettre ordre à ses affaires, et qu'il n'y avait rien à faire pour le présent. Le Cavalier m'a dit qu'au regard de sa femme, elle avait un frère qui pouvait la conduire ici; que pour lui, le Cavalier, il avait ses gens et le sieur Mancini par dessus, qui avait eu grand soin de lui en venant et l'aurait à son retour; qu'il lui était obligé, et pour cela avait parlé en sa faveur cinq ou six fois à M. Colbert; qu'il ne voyait pas que cela eût encore produit aucun effet. Je lui ai dit que ce serait en définitif[1] que cela se réglerait. Je lui ai allégué mon frère pour exemple, qui avait été tiré de chez lui. Je lui ai ajouté qu'il ne fallait pas qu'il jugeât de ce qui se ferait par ce qui s'était fait à ce sujet. Il m'a réparti qu'en France les choses s'entreprenaient chaudement, puis s'abandonnent aussitôt. Je lui ai répliqué que pour autrefois cela était vrai; mais qu'à présent, il n'en était pas de même. Il m'a allégué la disposition à la guerre. Je lui ai répondu qu'elle n'empêcherait pas de bâtir le Louvre; que dans le plus fort de la guerre M. de Noyers y avait fait travailler; qu'en cas de guerre M. Colbert avait dit, qu'au lieu d'un million le Roi n'y dépenserait que deux cent mille écus par an. Il m'a dit qu'il s'étonnait comment on s'appliquait à tant de choses, au lieu que celle-ci devait être l'unique ou la principale. Je lui ai dit que M. Colbert était obsédé de gens, dont il se déferait petit à petit; qu'il avait bon esprit et jugeait de la gloire que cet ouvrage lui doit donner; que pour un homme qui n'avait point eu d'application à ces sortes de choses, il s'y entendait assez; que ce sont des connaissances qui ne viennent point par la nature, mais à dessiner, à force de voir les belles choses et de conférer avec les grands hommes dans les arts; qu'auparavant cela, il fallait encore une disposition naturelle. Sur cela, il m'a quitté, disant qu'il allait écrire.

Le vingt-sixième, étant allé chez le Cavalier, il m'a prié de voir si l'on pourrait avoir le plan de Saint-Denis que M. Colbert lui fit voir quand il l'y mena. Je suis allé chez ce ministre, où m'ayant été dit qu'il n'y était pas, j'ai écrit un billet à M. Perrault, qui aussitôt est venu et a apporté le plan et l'a

1. *En définitif*, à la fin.

donné au Cavalier. A moi, il m'a donné des vers de M. l'abbé de Bourzé [1], qui répondent à ceux qu'a faits l'abbé Butti pour la base du buste du Roi.

Risposta del Cavaliere Bernino.

Mai mi sovvenne quel pensier profondo
Per far di Rè si grande appoggio degno;
Van' sarebbe il pensier; che di sostegno
No è mestier a chi sostiene il mondo [2].

J'ai montré audit sieur Perrault le torse de Vénus et lui ai dit que c'était un reste de l'antiquité et des ouvrages grecs, le plus beau qu'on voie de son genre, au sentiment des plus habiles, et lui ai demandé si l'on avait songé à retirer ce que j'avais autrefois apporté de Rome. Il m'a dit qu'il n'y avait pas encore pensé.

Nous sommes ensuite allés voir cette voûte commencée dans la basse-cour. Les maçons italiens ont dit qu'ils auraient encore besoin de pierre meulière. M. Perrault a dit qu'il en ferait venir, mais que ce qu'il y avait de voûte faite suffisait. Ils ont reparti qu'ils voulaient faire celle-ci d'une manière différente, afin que l'on pût juger laquelle serait la meilleure, qu'à cette dernière ils ne mouilleraient point la pierre ni le mortier, comme ils ont fait à l'autre.

Nous en revenant, j'ai fait remarquer à M. Perrault le derrière de la galerie du palais Mazarin, où l'on a élevé une couverture aussi droite que la muraille, et lui ai demandé si ce n'était pas une moquerie; il m'en est demeuré d'accord.

J'ai trouvé, en m'en revenant, le petit Blondeau [3], qui m'a dit que l'abbé Butti a promis de le présenter au Cavalier. Je lui ai dit qu'à son défaut je suppléerais, et de fait l'ai présenté. Il a fait voir quelques-uns de ses dessins au Cavalier qui a dit qu'il est de l'âge qu'il faut que soient les jeunes gens pour les envoyer à Rome; qu'étant plus vieux c'est temps perdu; qu'il faut qu'ils n'aient pas plus de dix-neuf ans, et voir auparavant s'ils ont de la disposition pour les arts, afin que le dessein du Roi réussisse, et qu'on en tire le fruit qu'on en espère. Il m'a dit qu'il serait bien aise de voir ceux qu'on destine pour cela, qu'il en dirait son avis. J'ai dit que j'en parlerais.

Nous sommes ensuite montés pour aller dîner, et attendant qu'on servît, il m'a dit que son ouvrage était avancé, de sorte que le Roi venant encore deux fois, il n'aurait plus rien à faire à son buste; ce qui reste, qui est de polir, qu'il le fera faire; que durant dix ou douze jours, il se mettra à dessiner et à écrire ce qui concerne l'académie, et à ébaucher quelque morceau de l'écueil de l'embassement du Louvre. Je l'ai prié que la première fête il voulût bien que nous allassions à Saint-Cloud. Il m'a dit qu'il irait, fête ou non,

1. Bourzeis, dont il a été question plus haut.

2. *Réponse du cavalier Bernin.* « Ce penser profond ne m'a pas aidé pour faire un appui digne d'un si grand roi. Le penser serait inutile; car il n'est pas besoin de soutien à qui soutient le monde. »

3. Il sera parlé plusieurs fois de ce petit Blondeau qui, comme on le verra, était fils d'un peintre établi en Angleterre.

mais que, quand il me dit qu'il y avait quelque chose de beau à y faire, il n'avait pas vu la cascade qui y est; que son dessein était d'y en faire une naturelle; que depuis, ayant fait réflexion, il avait jugé qu'un semblable ouvrage ne plairait pas ici, et que déjà Monsieur y avait fait la dépense d'une cascade. Je lui ai reparti qu'il était bon de nous montrer en France comment ces choses se doivent faire. Il m'a dit qu'il le ferait, puisque je le souhaitais. Puis il a ajouté: « Madame n'est point venue ici ». Je lui ai reparti qu'elle avait eu dessein d'y venir, et qu'elle envoya à Monsieur la dernière fois qu'il y fut; mais que le Roi était près de quitter et de s'en aller, et qu'il remit à une autre fois. Il m'a dit qu'elle était peut-être fâchée de ce qu'il n'avait pas loué sa beauté à Versailles et n'avait parlé que de celle de la Reine, que je pouvais lui dire qu'il n'y avait nulle beauté en France qui lui plût davantage que la sienne, ni qui fût plus animée et spirituelle; que les autres beautés ont besoin d'être louées pour les faire valoir, mais la sienne non, et qu'en effet elle lui plaît plus que la Reine et qu'aucune autre, ayant une vivacité, une fraîcheur et un délicat qui n'est pas dans le visage de la Reine ni des autres. A table, il m'a porté la santé de la signora Catharina (c'est sa femme), ce qu'il n'avait point encore fait, sinon quand il sut l'état de sa santé, m'ayant dit alors qu'il ne l'avait osé faire, de peur qu'elle ne fût pas en état de recevoir le souhait. Descendant de dîner, j'ai trouvé M. de Lodève [1], M. de Maisons et un autre évêque qui venaient de voir le buste. Le commis de M. Perrault a apporté le plan de tout le couvent de Saint-Denis sur une toile. Mme de Chantelou est venue avec M. et Mme de Boutigny [2], mon frère et M. Mouton. Mme de Chantelou a parlé au Cavalier pour son portrait. Il lui a dit beaucoup de galanteries.

Après est venu M. de Saint-Laurent avec M. l'abbé Bossuet [3] et le doyen de Saint-Thomas [4]; puis M. de Scudéry et sa femme [5] et Mlle de Canisi [6]. J'ai fait voir les dessins du Louvre à M. de Saint-Laurent et à ceux de sa compagnie. Ensuite est venue Mme de Nemours de Longueville [7], à qui M. Corneille donnait la main. Elle a bien demeuré une heure, allant du buste au petit Christ et du petit Christ au buste; tantôt elle regardait dessiner Marot. L'abbé Butti a montré au cavalier M. Corneille, comme le héros de la poésie. Le Cavalier lui a dit que, puisqu'il était si grand homme, il lui arrivait qu'il avait souvent peine à se contenter soi-même. Il en est demeuré d'accord. Mme de Nemours louant la ressemblance du buste, le Cavalier lui a dit ce qu'il avait dit à la Reine, au même sujet, qu'elle avait le Roi dans le cœur, et pour cela tout ce qu'elle voyait paraissait lui ressembler. Elle a ajouté que sa fierté y était bien représentée, et qu'elle était telle qu'on a peine à le regarder;

1. Roger de Harlay de Césy, évêque de Lodève, de 1658 à 1669.
2. Peut-être Roland le Vayer de Boutigny, maître des requêtes et intendant de Soissons, mort en 1685.
3. Le célèbre Bossuet. Il ne devint évêque qu'en 1669.
4. En 1665, le doyen du chapitre de Saint-Thomas du Louvre s'appelait Delamet.
5. Marie-Madeleine du Montcel de Martinvast, femme du poète Georges de Scudéry.
6. Fille probablement d'Henri de Carbonnel, marquis de Canisy.
7. Marie d'Orléans, fille de Henri IIe du nom, duc de Longueville, mariée (1657) à Henri de Savoie, duc de Nemours.

qu'une fois ayant à lui parler de quelque chose, elle n'osait tourner les yeux sur son visage. Je lui ai dit que la fierté dans ce portrait y était accompagnée de douceur et bénignité. Elle a dit qu'il était vrai. MM. les abbés d'Espais et de Fortia[1] sont aussi venus. J'ai dit à l'abbé Butti ce que m'avait dit Nanteuil des prunelles des yeux. Les ayant considérées, il en est demeuré d'accord, et m'a dit qu'il avait rompu la glace et averti le Cavalier de ce que nous avions remarqué du nez; qu'il lui avait répondu, qu'il le voyait de la sorte. Il m'a ajouté que l'on trouve le front trop reculé au-dessus des yeux et puis trop creux. J'ai répondu que cela donne de la grandeur, que toutes les belles têtes antiques l'avaient de la sorte, que le front du Roi était de cette forme; que, quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance; que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans intérêt de la complaisance. Le doyen de Saint-Germain[2] est aussi venu, et lui qui est curieux de médailles a trouvé que le buste a beaucoup de l'air d'Alexandre et tournait de côté comme l'on voit aux médailles d'Alexandre. Et à propos de médailles, il nous a dit que l'on en avait trouvé quantité à l'inventaire du lieutenant criminel[3], qu'elles venaient d'un nommé Ferrier, lieutenant de l'artillerie, frère de la lieutenante criminelle, qui les avait eues de Ferrier[4], leur père, ministre fameux à Montpellier; que M. Colbert l'avait chargé de voir ces médailles, afin de les acheter pour le Roi; que les héritiers les lui avaient offertes, et qu'il avait dit que le Roi les achèterait à l'inventaire[5] comme ferait un particulier.

J'oubliais à dire que le matin M. l'abbé de Graves[6] m'était venu trouver, pour prier M. le Cavalier de dire son sentiment sur un présent qu'il avait à faire au Roi d'un ouvrage exécuté en corail, qu'il l'avait mis ès mains de M. Fouquet, qu'il lui a été rendu par ordre de M. Colbert. Je lui ai demandé à le voir, et ayant fait apporter une grande coquille pleine de dieux marins, faits de corail, mais sans maîtrise[7] ni excellence d'art, comme de petits bamboches, j'ai dit à cet abbé que ce qu'il y avait de considérable était la diligence et le soin de l'ouvrier dans une matière si extraordinaire. Je suis allé le dire au Cavalier et mon sentiment de cet ouvrage, qui ressemble à des marionnettes, et que je le jugeais indigne du Roi. Le Cavalier l'a considéré longtemps sans rien dire, et songeant, à mon avis, à ce qu'il dirait pour ne pas louer une chose qui ne le méritait pas. Les signori Paule et Mathie et Jules riaient sous cape. Enfin, le Cavalier a dit que cela était mis mal en œuvre et ne paraissait pas dans cette grande coquille, que le conseil qu'il pouvait don

1. Louis de Faye d'Espeisses, chanoine de Paris, abbé de Saint-Pierre de Vienne, prieur et sieur de Gournay. — François de Fortia, abbé de Montboucher, né en 1631, mort le 30 avril 1675.

2. Il s'appelait Seguin. — Sauval (t. II, p. 345) parle de sa collection de médailles.

3. Tardieu, qui avait été assassiné avec sa femme. Voyez plus haut à la date du 24 août.

4. Jérémie Ferrier, qui se vendit à la cour, finit par se faire catholique et devint conseiller d'État. Il mourut en 1626.

5. C'est-à-dire au prix d'estimation de l'inventaire.

6. Pierre de Grave, fils de Timothée de Grave.

7. *Maîtrise*, habileté.

ner était de détacher ces figures et les mettre dans de petites boîtes avec du coton, où elles paraîtraient de plus grand prix, qu'il pouvait en faire faire de petits modèles de cire pour les mettre ensemble, mais qu'elles[1] étaient défaites, dans l'état qu'on les voyait. Cet abbé répétant que c'était un ouvrage grec, le Cavalier a reparti net que jamais cela n'avait été ni en Grèce, ni fait par un Grec. Il a loué l'invention d'avoir trouvé ces choses dans du corail et n'a plus rien dit.

Le soir, allant aux Feuillants, je lui ai dit que M[me] de Nemours était fille d'une princesse du sang[2]. Il m'a dit qu'elle paraissait avoir de l'esprit, mais inquiet; que la mélancolie donnait la fermeté; qu'il croyait m'avoir déjà dit une fois que le R. P. Oliva faisait une belle comparaison du cachet, qu'il ne suffisait pas d'apposer de la cire d'Espagne sur du papier et le cachet, mais qu'il fallait appuyer et bien fort; que c'est ce qui donnait le caractère et imprimait; qu'ainsi, en toutes choses, il y fallait appuyer, et que c'était la fermeté et la constance qui les faisait réussir.

Nous sommes, à la sortie des Feuillants, allés faire un tour le long de la rivière. J'oubliais encore à dire qu'avant que de sortir il m'a prié d'écrire un billet à M. le commandeur de Souvré, pour lui dire qu'il avait fait un plan pour le bâtiment du Temple, et qu'il me l'avait mis en main. Il a ajouté : « je ne doute pas qu'il ne le montre aux architectes d'ici, et qu'ils n'y trouvent à redire. C'eût été une chose à exécuter dans la place[3] de M. de Lionne. » Je lui ai dit que oui, et qu'une feuille de papier valait beaucoup; que cette feuille eût épargné le regret d'avoir mal employé 3 ou 400,000 livres.

1. *Mais qu'elles étaient,* lorsqu'elles seraient.
2. Elle était fille de Louise de Bourbon, première femme de Henri II, duc de Longueville.
3. Dans l'emplacement.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1365]



COLLECTION SPITZER

LA FERRONNERIE

Si l'art et les industries qui en dépendent pouvaient être enfermés dans des catégories rigoureuses, nous di-

rions que la ferronnerie, jusqu'aux dernières années du XIVe siècle, est surtout façonnée au marteau et à l'étampe; qu'à partir de ce temps elle est, pendant plus d'un siècle, surtout l'œuvre de la lime, et qu'elle est celle du burin pendant le XVIe. Témoignant d'abord de la souplesse du métal mis en œuvre, elle met ensuite sa ténacité en relief pour ne plus montrer ensuite que sa malléabilité. Les formes et les ornements qui vont en se modifiant nécessitent ces changements dans la pratique.

Les grilles et les pentures, les seules choses que la ferronnerie nous ait laissées, du XIe au XIIIe siècle, ne sont que des tiges plus ou moins sinueuses ornées à leurs points d'attache et à leurs extrémités de feuilles et de fleurons aux formes grasses et souples : les serrures et les heurtoirs, principaux produits du XIVe et du XVe siècle, s'ingénient à reproduire les maigreurs des formes architecturales contemporaines, parfois combinées avec quelques figures : mais ces dernières occupent une place prépondérante à partir de la Renaissance où le fer, combiné souvent avec l'or et l'argent, et complètement transformé quant à ses produits, sert à façonner des coffres qui peuvent rivaliser avec les armures, si bien qu'il est possible que le même ouvrier ait repoussé et ciselé les uns et les autres.

Les collections possèdent peu d'œuvres de la ferronnerie primitive, mais elles peuvent en montrer des deux époques suivantes, et celle de M. Spitzer est prodigieusement riche en ce genre.

Sur quatre serrures deux surtout sont à citer : d'abord celle formant triptyque, sur laquelle le *Jugement dernier* est figuré par de petits personnages rapportés, et que la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. X, p. 142) a déjà publiée, lorsqu'elle fit partie de l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains.

La seconde, qui est munie d'une targette à poignée en forme de cœur, comme celles des ferrures si remarquables des clôtures des chapelles absidales de la cathédrale d'Évreux, est ornée d'une représentation du *Péché originel* entre deux figures d'archers placées sous deux écus.

Ces sujets, comme les saints debout sous des arcs à crochets des deux autres serrures, ont pour fonds des plaques découpées à jour et imitant le réseau du fenestrage des églises. Ces arcs, avec leurs crochets et leurs pinacles, ces réseaux ajourés qui donnent son caractère à la serrurerie à partir du XIVe siècle; tous ces éléments façonnés à part, auxquels la lime a donné une grande netteté dans les formes et une grande précision dans les ajustements, sont réunis au moyen de rivets, au lieu d'avoir été exclusivement façonnés au marteau et à l'étampe, puis soudés ensemble. Parfois les plaques de fond sont formées de trois tôles d'épaisseurs va-

riables, découpées suivant les nécessités du motif à reproduire : la plus épaisse dessinant les divisions principales du réseau, la seconde, plus mince, formant ses divisions intérieures, et la dernière sous-jacente, plus mince encore, formant les subdivisions de chaque à-jour, absolument comme dans l'architecture.

Ces à-jours ont fait donner à ces serrures, au XIVe siècle, le nom de *traffoires*[1], ainsi qu'il résulte de l'inventaire d'un serrurier lyonnais en 1372. Après sa mort, on trouva dans sa boutique trois sortes de serrures : 100 en bois, ainsi qu'on en fabrique encore pour la campagne, cotées à 1 gros chacune ; 350 de fer, noires, — unies fort probablement, — cotées à 2 gros, et 50 *sereilias ferri vocatas traffoyres*, estimées 4 gros, et 6 gros lorsqu'elles sont garnies, de telle sorte que les prix nous indiquent la richesse de l'ornement qui les décore.

Sur quatre heurtoirs deux sont sans platine, et ornés d'une figure sous un édicule : un autre est muni d'une platine à jour d'où dépend le pinacle qui abrite la figure adossée au battant : le dernier, qui est une œuvre très importante et d'une exécution remarquable, se compose d'une platine à double réseau, encadrée par un motif d'architecture, et d'un battant ou marteau auquel est adossée une sainte Barbe, sous un buste de Dieu (?) abrité comme elle par un pinacle très développé que surmonte un ange portant un écu.

Deux serrures en fer poli, dont l'entrée est cachée, soit par une statuette, soit par un mascaron, montrent que la Renaissance suivait dans la construction les errements gothiques, tout en modifiant ses formes ; mais une dernière, qui doit provenir d'un château royal plutôt que d'Anet, appartient à un tout autre système. Son ornementation est exclusivement obtenue au moyen du repoussé. L'écu de France, les H de Henri II, les trois croissants enlacés, posés sur un manteau que relèvent les deux anges traditionnels, une frise de croissants et la devise si connue, décorent sa plaque triangulaire couronnée par un fronton très obtus.

Une serrure de coffre à plusieurs pènes, dont le mouvement, très compliqué, est en partie caché par un entrelacs gravé de chimères et de lions, représente l'art allemand du XVIe siècle, tandis que l'art espagnol peut en réclamer une autre dont la platine est gravée de trophées de guerre et de jardinage.

Une serrure à secret, dont les combinaisons sont réglées par deux cadrans, terminée à son extrémité par un renflement lobé de style oriental, porte les armes des Médicis, gravées au milieu de grotesques sur

1. Voir *Triforium* dans le *Glossaire* de Ducange.

une plaque de bronze percée d'à-jours, qui s'enlève en or sur un double fond d'acier bleu.

Le bronze semble surtout avoir été employé en Italie à la Renaissance, ainsi que le montre une autre serrure de coffre aux armes des Visconti et des della Rovere. Une Renommée se relève en bosse sur le moraillon, tandis que deux figures dorment, couchées au milieu de trophées sur la platine.

Rapprochons immédiatement des serrures qu'elles sont destinées à fermer ou à ouvrir les trente-quatre clefs du XVe au XVIe siècle que possède M. Spitzer.

Leurs poignées, qui sont généralement en forme de prisme ou plutôt de pyramide tronquée et à jour pendant le XVe siècle, se transforment au XVIe en lanternes dont l'amortissement est porté, soit par des Termes, soit par des colonnes ou des pilastres. Cette forme, par trop architecturale, n'était point des plus pratiques, il faut l'avouer, et ne se prêtait guère à l'effort que la main est obligée de faire. Aussi finit-on par donner une forme aplatie à cette poignée; mais l'art ne fit qu'y gagner, car rien n'est gracieux comme le motif qui les compose et qui est formé de deux chimères adossées à un balustre, avec adjonction de masques et de fleurons d'amortissement.

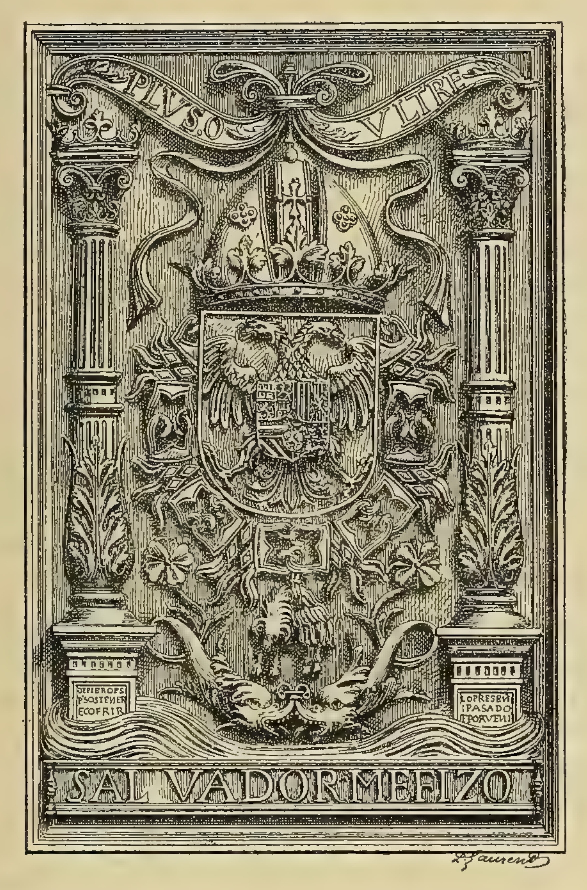
Les gravures que nous donnons plus loin montrent une clef construite suivant chacun de ces systèmes. Le XVIIe et le XVIIIe siècle les remplacèrent par des rinceaux ou des enchevêtrements de tiges fleuronnées, qui se combinent parfois avec des armoiries ou des couronnes; motifs que l'on retrouve sur plusieurs des vingt-cinq clefs de cette époque qui complètent la collection.

Le repoussé et la ciselure qui, à partir du XVIe siècle, ont commencé à intervenir dans la décoration des serrures en la modifiant, s'emploient dès lors à décorer d'un côté les armures, dont nous n'avons point à nous occuper, et de l'autre les coffres, les coffrets et tous les ustensiles où le bois servait seul auparavant. En tête d'une série de plaques détachées aujourd'hui des meubles dont elles faisaient partie, série qui comprend une cinquantaine de pièces, nous signalerons, parmi les plus remarquables, celle aux armes de Charles-Quint, chef-d'œuvre de maîtrise dont la gravure accompagne ces lignes. Ses ornements, d'un relief très puissant et très net dans ses contours, semblent avoir été enlevés dans la masse par l'ouvrier très habile qui l'a signée : SALVADOR ME FIZO; un Espagnol, assurément.

La pièce est très-légère cependant, et ferait supposer que le revers, qui est lisse, n'est qu'un double fond destiné à cacher les rugosités et

les anfractuosités du vrai revers. Mais aucune soudure apparente, cependant, ne vient justifier cette présomption.

Nous relevons la signature SEME sur un T ou un F sur la seconde plaque que nous publions, et qui représente un guerrier sur un lion dans



PLAQUE EN FER CHAMPLEVÉ ET CISELÉ REPRÉSENTANT LES ARMES DE CHARLES-QUINT ŒUVRE DE SALVADOR, TRAVAIL ESPAGNOL DU XVIe SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

le style emphatique que Jules Romain a imposé aux arts de la seconde moitié du XVIe siècle.

Nous préférons, pour le style général de la figure, remarquable par la souplesse de ses formes, un *Apollon* debout, vêtu d'une cuirasse damasquinée, dont la tête s'enlève sur un fond de rayons d'or incrustés dans le fond. Nous en rapprocherons deux plaques oblongues où la figure

de *Mercure* sur l'une, et celles de *Vénus* et de *Mars* sur l'autre, sont repoussées sur un fond simplement doré, ainsi que leurs draperies. La largeur des formes et la souplesse du modelé en font des œuvres hors ligne, bien que d'autres puissent davantage attirer l'œil par l'agrément des cartouches en relief qui les encadrent, par le précieux du travail de l'or ou de l'argent incrustés dans leurs vêtements et par la recherche des gravures de leurs fonds revêtus d'or.

La plaque de miroir placée en tête de notre article est un des plus élégants exemples de ce genre de travaux accumulés pour ajouter les difficultés de l'exécution et la richesse des matières à la valeur de l'œuvre d'art.

Une boîte renfermant une écritoire munie de tous ses accessoires, entièrement revêtue de damasquines d'or et d'argent, dessus et dessous, dehors et dedans, est un remarquable exemple des travaux des Azziministes, ces ouvriers italiens qui travaillaient à la manière orientale et que M. H. Lavoix a fait connaître jadis aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* (1re série, t. X, p. 64 et suivantes), dans ces temps fabuleux de foi dans la tradition et le style où le naturalisme n'était pas encore inventé.

Après Jules Romain, c'est Tempesta qui, au XVIIe siècle, s'impose aux artisans qui décorent la céramique, tissent les tapisseries ou repoussent le fer, ainsi qu'en témoigne une plaque, d'une exécution très remarquable d'ailleurs, où combattent des cavaliers montés sur des chevaux ronds comme des barriques qui galopent lourdement. Une inscription nous apprend qu'un exploit de Jean de Médicis y est figuré.

Lorsque l'art italien en arrive là, il n'y a plus rien à espérer de l'industrie qu'il guide. Aussi c'est ailleurs qu'elle renaît en se transformant, dût-elle abandonner dans son évolution certaines des pratiques qui avaient fait sa gloire.

Du reste, on ne portait plus d'armures et les ouvriers en fer n'ayant plus à les décorer, il ne se trouva plus personne pour repousser les plaques de métal dont on aurait encore voulu décorer les meubles de la vie civile.

On prétend que les premiers sculpteurs grecs furent les forgerons qui, en façonnant les cuirasses de bronze, furent contraints d'étudier la forme humaine : nous croyons que les derniers batteurs de cuirasses d'acier furent aussi nos derniers repousseurs et ciseleurs.

LE CUIR

Des gens aussi nomades que les hommes du moyen âge devaient apporter une attention particulière au choix des matières destinées à envelopper et à protéger les choses précieuses qu'ils emportaient avec eux.

Leur goût pour la décoration les poussa en outre à les orner. Le cuir leur offrait bien une matière tenace et légère tout ensemble, mais il fallait la rendre résistante à la flexion une fois mise en œuvre, et ils y réussirent. En même temps, les procédés qu'ils employèrent pour l'obtenir ainsi et lui donner toutes les formes qu'il leur plaisait leur permirent de lui imposer un genre de décor tout particulier.

Quel était ce procédé? Nous ne connaissons aucun auteur ancien qui en parle, et, parmi les modernes, Viollet-le-Duc seul a essayé de l'expliquer dans son *Dictionnaire raisonné du Mobilier français* (t. Ier, p. 282 et suivantes).

Si le procédé qu'il indique, en donnant à ses explications cette forme de conversation qui plaisait tant à Alexis Monteil, dans son *Histoire des Français des divers états*, offre certaines parties que l'on peut admettre, il en est d'autres où il prouve qu'il n'a ni cherché ni trouvé les rares indices qui pouvaient rectifier ses présomptions.

Le cuir bouilli, car c'est de lui qu'il s'agit ici, était exclusivement façonné au XIIIe siècle par les gainiers, fabricants de fourreaux.

Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, qui enregistre, vers 1258, les statuts des différentes corporations des artisans parisiens, nous le dit expressément.

Chaque maître ne pouvait avoir qu'un seul apprenti, qu'il gardait de huit à dix ans, suivant les stipulations financières faites avec lui. Il lui était défendu d'ouvrer la nuit, « car l'œuvre qui est faite par nuit n'est ne bonne ne léal. »

Il lui était également interdit de travailler les jours de fête, sauf pour le Roi et pour la Reine. Les cuirs qu'il employait étaient ceux de vache, de bœuf, de cheval, d'âne et de veau.

Enfin « nul mestre du mestier desus dit ne puet faire fourrel, ne cofineau, ne autre estui, s'il n'a double fons desus et dessous ».

Cette dernière prescription se vérifie sur les écrins les plus anciens, — et ils sont du XIVe siècle, — que possède M. Spitzer, qui a fait de ce genre de meubles une collection des plus complètes.

Il nous faut descendre jusqu'au XVIIe siècle pour trouver quelques indications sur les matières employées pour faire bouillir le cuir.

Le *Dictionnaire universel du commerce* de Savary des Bruslons nous dit, en effet, à l'article *Cuir bouilli :* « C'est un cuir fort qu'on a fait bouillir dans de la cire mêlée à quelques gommes, résines ou colles, qui ne sont bien connues que de ceux qui les emploient et dont ils font même un secret. »

« La préparation du Cuir bouilli n'appartient qu'aux seuls Maîtres

gaîniers, » et l'article XIII des statuts de ceux de Paris, qui sont du 21 septembre 1560, porte en termes exprès que « nul Maître dudit métier de gaînier ne pourra faire bouteilles de Cuir que le Cuir ne soit de vache ou de bœuf, parce qu'austre Cuir n'y est pas propre; et que lesdites bouteilles soient boulues de cire neuve et non d'autre, et cousues de deux coutures à doubles chefs, bien et duement, ainsi que ledit ouvrage le requiert. »

Enfin Savary confirme, à l'article *Gaînier*, ce que nous disions plus haut; c'est que « la préparation du cuir bouilli faisait une des principales parties du métier de gainier. »

De ceci il résulte que ce n'était point dans de l'huile de lin chaude, ainsi que le dit Viollet-le-Duc, que son Maître Aubri faisait bouillir son cuir, mais dans de la cire fondue mêlée à divers ingrédients que nous ignorons.

Nous croyons que de l'huile de lin non siccative eût donné au cuir une humidité grasse désagréable au toucher, et que rendue siccative par sa cuisson sur de la litharge elle eût rendu à la longue le cuir sec et cassant. Tandis qu'une matière onctueuse comme la cire et douée de la faculté de garder longtemps cette qualité, devait transmettre au cuir une partie de sa souplesse, tout en lui laissant une partie de la rigidité qu'il acquiert lorsqu'il est sec. Elle le « nourrissait » et permettait de lui donner du brillant.

Ainsi un garde-bras en cuir bouilli, décoré au XVIe siècle absolument comme l'eût été par un armurier la même pièce exécutée en fer, est encore élastique comme au jour où un gainier habile l'a couvert de figures repoussées au milieu d'ornements gravés. Il en est de même de la plus ancienne pièce de la collection, un petit étui d'un diptyque d'ivoire qui lui appartient aussi.

Il est « à double fond, dessus et dessous », ainsi que l'exigent les statuts du XIIIe siècle. Ce double fond, en cuir brun tanné, de l'étui et de son couvercle, ayant reçu sa forme sur des matrices convenables, puis séché, a été recouvert par un second cuir, également tanné, la fleur, c'est-à-dire le côté du poil en dehors, et encore chaud de la composition dans laquelle on l'avait fait bouillir, et mou par conséquent. Taillé suivant les dimensions voulues, aminci sur ses bords afin de ne point former une double épaisseur, lorsque l'ouvrier les superposera pour les coller l'un sur l'autre, a-t-il reçu son décor avant d'être collé sur son cuir de doublure, ou après l'avoir été et parfaitement ajusté?

Si le décor présente peu de saillies, nous concevons qu'on puisse opérer sur la pièce achevée. A l'aide de fers légèrement chauffés, comme ceux qu'emploient les relieurs aujourd'hui, le gainier traçait d'une main

énergique et sûre les motifs que la fantaisie et le goût lui indiquaient; prenant quelques libertés avec la forme, l'abrégeant souvent, mais l'accusant dans ses éléments les plus essentiels, afin de lui imposer le grand caractère que possèdent toujours les œuvres du moyen âge, même les plus imparfaites.

C'est la méthode qu'indique Viollet-le-Duc, et nous concevons qu'on



PLAQUE EN FER REPOUSSÉ ET CISELÉ, TRAVAIL ALLEMAND DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

puisse s'en contenter pour pousser les traits superficiels qui dessinent la figure de Mélusine et les ornements qui l'accompagnent, sur chaque face de l'étui. Mais nous doutons qu'elle suffise pour faire saillir le cuir de l'arc et des contreforts qui le portent, motif qui encadre la figure.

Ce doute s'augmente lorsque nous examinons le garde-bras en cuir très épais dont nous venons de parler, et nous dirons pourquoi lorsque nous aurons à l'étudier.

Un second écrin du xiv[e] siècle, destiné à renfermer des écuelles d'orfèvrerie[1], muni d'un couvercle plat à charnières fixées sur le cuir, est décoré d'une figure de religieuse, agenouillée devant la Vierge et l'Enfant Jésus, sous une double arcature. Des rinceaux courent sur les bords. Un autre élément de décoration intervient déjà, qui se développera plus tard, c'est la couleur. La robe de la religieuse est noire, en effet, tandis que le reste de la pièce est de la couleur brune du cuir tanné, même pour les écus d'armoiries qui pourraient peut-être servir à la particulariser et à la dater.

Un étui de livre de fabrication italienne, également du xiv[e] siècle, décoré d'un grand écu lisse, accompagné de petits médaillons circulaires sur un fond général décoré d'œils de perdrix frappés à l'étampe entre deux filets qui dessinent des spirales, nous montre la franche intervention de l'or et de la couleur. Les anneaux du médaillon sont revêtus de couleur blanche ou rouge. Les têtes ou les animaux qu'ils enveloppent montrent aussi qu'un apprêt bleu les a recouverts, tandis que de l'or est appliqué sur les feuillages profondément dentelés qui couvrent le champ de chaque médaillon. Peut-être l'écu central n'était-il lisse que dans l'attente des armoiries de l'acquéreur.

Les Italiens semblent avoir beaucoup pratiqué l'industrie du cuir bouilli, ou du moins M. Spitzer possède beaucoup de pièces qu'ils ont façonnées. Notons avant tout l'étui aux armes de Benci Aldobrandini, évêque de Gubbio en 1331, qui renferme encore la crosse d'ivoire de ce prélat : monument précieux, puisqu'il nous montre que les gainiers italiens au xiv[e] siècle décoraient leurs pièces de grands feuillages profondément déchiquetés, combinés avec des animaux.

Cet étui et deux gaines de couteaux, qui présentent le même décor, et qui étant presque cylindriques et portés sur un pied, sembleraient plutôt avoir dû protéger quelque coupe haute sur sa tige, présentent une infraction aux règles imposées par les statuts. Au lieu d'être en cuir, leur âme et les divisions intérieures sont en bois.

Le garde-bras dont nous avons parlé plus haut, et un devant de coffre de plus d'un mètre de long, représentant deux scènes de l'histoire ancienne encadrées de feuillages symétriques et séparées par un Terme, représentent l'art du cuir bouilli en Italie au xvi[e] siècle.

1. Une coupe de madre hémisphérique, c'est-à-dire en bois très mince, en racine fort probablement, est conservée aujourd'hui dans cette boîte. Le cercle d'argent qui garnit son bord, les pièces d'argent rivées sur ses trous, les fils d'argent qui ferment ses fêlures indiquent de quel prix étaient ces vases, faits de bois, cependant, et explique comment les inventaires mentionnent si souvent des coupes de madre richement montées.



Heliog. Dujardin

ARQUEBUSES DU XVIÈME SIECLE

(Collection de M. Spitzer)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Eudes.

Le brassard dont le revers est visible, nous laissant apercevoir les dépressions qui correspondent aux saillies de l'autre face, indique que le cuir a dû être embouti à l'endroit de ces saillies. Comment faire cette opération si le cuir était définitivement fixé sur son double fond ? C'est pourquoi, en présence des saillies assez considérables que présente l'architecture du petit étui à diptyque du XVI siècle que nous avons examiné tout d'abord, nous nous sommes demandé si le décor de son enveloppe était antérieur ou postérieur à son ajustement définitif. Il faudrait, afin de s'en rendre compte, pouvoir dépecer un de ces écrins, afin de reconnaître si les sillons tracés par le fer chaud, qui parfois trop vigoureusement poussé a coupé la fleur du cuir, ont laissé ou non une trace sur le second cuir intérieur. Peut-être aussi l'opération était-elle moins simple que nous ne nous l'imaginons, et les grandes saillies étant obtenues aux places nécessaires sur le cuir non ajusté, le dessin qui les accentuait et complétait le décor était-il exécuté après l'ajustement définitif.

Toute cette technique mériterait d'être étudiée sur pièces par quelque habile ouvrier, gainier ou relieur.

Si la reliure au XV[e] siècle avait parfois emprunté ses gaufrages à la gainerie, la gainerie, par contre, lui emprunta, au XVI[e], ses procédés de décor. L'analyse des belles reliures à compartiments que Maïoli et Grolier faisaient exécuter pour leurs livres, se retrouve sur une grande boîte toute couverte d'entrelacs de cuir blanc et vert bordés par un filet d'or, courant sur un fond brun piqué d'or. Mais l'imitation se mettant en tout on fit des semblants d'incrustations à l'aide d'applications de mastics colorés, comme sur une gaine à couteaux et sur une boîte à horloge en outre décorée de gaufrures reproduisant les médailles de Henri II.

Des médailles se retrouvent aussi sur une boîte italienne en cuir rouge, décorée de dessins de style persan, tracés en vert et en or sur le fond.

Puis lorsque la mode vint des reliures de maroquin exclusivement décoré de petits fers, la gainerie s'empara aussi de ce mode d'ornement, comme nous le voyons sur un grand nécessaire aux multiples layettes, dont le maroquin rouge est partout recouvert de filets d'or dessinant des médaillons à quatre lobes, combinés avec de légères branches de lauriers et des volutes ; sur un tablier de tric-trac où des maroquins incrustés viennent ajouter la diversité de leurs couleurs aux caprices des petits fers ; sur une grande boîte, enfin, où l'L et l'A enlacés et couronnés de Louis XIII et d'Anne d'Autriche alternant avec la fleur de lis de France sont frappés en or sur le cuir noir.

Dans beaucoup de ces travaux l'artisan seul peut suffire, car lorsqu'il

y introduit la figure humaine il se borne à indiquer sommairement sa silhouette et ses linéaments les plus essentiels. L'artiste, rompu à toutes les finesses du dessin, intervient à partir du XVIe siècle dans des œuvres qu'il nous reste à examiner et qui ne sont, à proprement parler, que des gravures sur cuir.

C'est d'abord une boîte à livre décorée d'un émail du XVIe siècle, enchâssé dans une bordure de cuir gravé de personnages et d'ornements dorés sur fond peint en vert ; c'est enfin le cabinet du mariage de Philippe III, d'Espagne, avec Marguerite d'Autriche, en 1599, que M. Lechevallier-Chevignard avait fait figurer à l'exposition rétrospective du costume organisée par l'Union centrale, en 1874, et qu'il avait publié auparavant dans le *Magasin pittoresque* (t. XXX, p. 211 à 213). Sur la porte centrale sont représentés un seigneur et une dame se donnant la main devant la vasque d'une fontaine que surmonte une figure d'Amour, et des grotesques dans le style de la fin du XVIe siècle décorent les layettes qui l'entourent. Les figures et les ornements sont gravés sur une feuille d'or qui en remplit tous les contours, de telle sorte que le cuir apparaît en noir dans les traits. C'est une sorte de *graffito*, comme sur le fond d'or des verres incrustés par les chrétiens sur les *loculi* des catacombes romaines.

Voici, d'ailleurs, la description du procédé d'exécution dont M. Lechevallier-Chevignard a fait accompagner les gravures fidèles des dessins très exacts du cabinet qui lui appartenait alors. « Les sujets de ses douze panneaux ne sont pas imprimés, mais gravés sur des bandes de cuir collées à même le bois, puis dorées en plein. Le contour des figures est indiqué d'un trait vigoureux de burin, tandis que le modelé a été obtenu en égratignant légèrement la couche d'or avec la pointe sèche, de manière à faire reparaître le ton brun du cuir par un système de hachures analogue à celui qu'un graveur emploie sur une planche de métal. Ce travail achevé, l'artiste a réchampi les fonds en bleu d'outremer, et coloré en blanc les marguerites dont ils sont parsemés. Rien de plus simple comme moyen, et cependant rien de plus brillant comme effet. » Ce travail pourrait bien, suivant M. Lechevallier-Chevignard, avoir été exécuté par Henri Goltzius lui-même.

Il ne nous reste plus à parler que d'une gourde dont la fabrication diffère entièrement de celle des choses dont nous nous sommes occupé jusqu'ici. C'est l'œuvre exclusive, le chef-d'œuvre assurément, d'un ouvrier qui ne savait faire autre chose que de découper et de coudre du cuir, mais qui faisait admirablement ces deux choses. Cette gourde, de

silhouette et de décor oriental, est faite de maroquin noir couvert d'arabesques formées par l'application de maroquins découpés de couleur rouge ou chamois, parfois superposés de façon que l'on peut compter cinq épaisseurs par places. Toutes ces feuilles, d'ailleurs très minces, sont



CLEF EN FER CISELÉ, TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection Spitzer.)

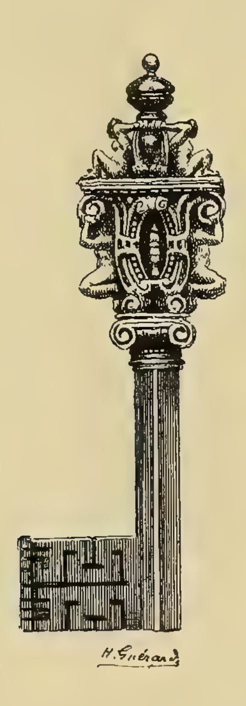
fixées sur les bords par une très fine et très régulière couture de soie aujourd'hui décolorée. Des points isolés sont en outre piqués au milieu de chaque compartiment du fond, afin d'en animer la surface.

Les deux bandes latérales, où sont fixés deux passants, sont réunies aux deux faces par des lanières de cuir à cheval sur les joints, et fixées

par une couture en points de surjet qui forment un gros ourlet sur leurs bords.

Que de choses aimables et variées ces anciens gainiers faisaient dire au cuir, muet chez nous aujourd'hui! Les Viennois ont recommencé depuis quelques années à fabriquer en maroquin orné de petits fers une foule d'objets de *galanterie*, comme on dit là-bas, d'une exécution parfaite et d'un goût charmant. Ils y ont aussi imprimé des oiseaux, des fleurs et même des personnages jetés sur le nu de la peau avec toute l'excentricité des Japonais. Nous ne savons si cette industrie a déjà pénétré chez nous, mais nous ne désespérons pas de voir celle du cuir bouilli renaître aussi à la suite de tant d'autres, naguère oubliées et vivaces aujourd'hui. C'est à quoi aident les collections comme celles de M. Spitzer, où les œuvres des divers âges peuvent être comparées entre elles.

ALFRED DARCEL.



DEUX FRAGMENTS

DES

CONSTRUCTIONS DE PIE II

A SAINT-PIERRE DE ROME

AUJOURD'HUI AU MUSÉE DU LOUVRE



En 1881, à l'occasion du nouvel aménagement, au Louvre, des salles de sculpture du Moyen âge et de la Renaissance, deux bas-reliefs italiens du xve siècle sont venus se fixer dans la salle de Michel-Ange. Le musée les possédait depuis longtemps, et ils étaient exposés précédemment dans les salles des sculptures antiques, au milieu de marbres romains avec lesquels ils offraient de l'analogie par le sujet, bien que leur exécution eût été reconnue moderne dès leur entrée dans les collections françaises[1]. Voici la description du premier bas-relief : Deux génies ailés et drapés supportent une guirlande de fleurs et de fruits. Au-dessus de cette guirlande, un masque de Méduse entouré de rinceaux. A droite et à gauche, deux têtes de lions portant des anneaux dans la gueule. Le lion de droite est le produit d'une restauration moderne. Marbre blanc. Hauteur, $0^m,58$; largeur, $2^m,58$.

1. Catal. Clarac, n°s 71 et 82. D'autres monuments appartenant notoirement à la Renaissance se trouvent encore, par suite d'anciens classements, rapprochés des monuments antiques qui les ont inspirés; par exemple, un buste d'Empereur dans la salle des Cariatides; le bas-relief de la *Conclamation*, dans la salle des Saisons, etc., etc. Avec le temps, toutes ces œuvres viendront se grouper, il faut l'espérer, dans les salles de la Renaissance.

Second bas-relief. Même sujet et même décoration que dans le précédent. La tête de Méduse, placée ici au-dessus de deux cornes d'abondance, porte, sur le front et dans les cheveux, deux cordons de perles enfilées. Les lions n'ont pas d'anneaux dans la gueule et on aperçoit une de leurs pattes près de leurs têtes. Marbre blanc. Hauteur, 0^{m},58; largeur, 2^{m},60.

Les deux monuments ont été catalogués par M. Fröhner sous les n°s 349 et 350 de la *Notice de la sculpture antique* et déclarés œuvres de la Renaissance. Ils avaient précédemment été signalés et décrits par Visconti et Clarac sous les n°s 71 et 82 de leurs notices. Ils sont mentionnés et gravés dans le *Musée de sculpture antique et moderne*



FRAGMENT DE LA DÉCORATION DE LA LOGE DE LA BÉNÉDICTION A SAINT-PIERRE DE ROME, PAR MINO DA FIESOLE.

(Musée du Louvre.)

(texte, tome II, page 799; atlas, tome II, planche 229). Ils proviennent de la collection Borghèse et ont été apportés à Paris après l'acquisition de cette collection.

La place nouvelle que ces monuments viennent de prendre au milieu des œuvres d'art leurs contemporaines, attirera sur eux l'attention et appelle dès maintenant une étude plus approfondie que celle qui leur avait été précédemment consacrée. Le premier bas-relief est incontestablement une œuvre de Mino da Fiesole. Les petits génies sont composés et drapés comme l'artiste florentin avait l'habitude de les sculpter sur un grand nombre de monuments sortis indiscutablement de sa main. La tête de l'enfant de gauche, dans le bas-relief du Louvre, reproduit un type qui fut affectionné par Mino et qui est bien caractéristique. C'est le type du petit saint Jean provenant de la collection His de la Salle que l'auteur a répété à satiété. Même construction de tête ; même arrangement et même traitement des cheveux. Le visage fin et sec de la Méduse se rapproche aussi absolument de la manière du maître et présente la plus grande ressemblance avec la tête de femme signée au revers : « OPUS

MINI » qui est conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris. Enfin l'exécution de cette sculpture est bien celle de Mino.

Le second bas-relief, également intéressant, mais moins beau, n'est pas de la même main. Il est absolument contemporain du premier, qu'il était évidemment destiné à accompagner, et il jouit depuis longtemps d'une célébrité qui s'explique comme conséquence d'une exposition publique. Un artiste inconnu du XVII[e] siècle, peut-être un Français, qui nous a laissé de très nombreux dessins d'après les monuments de Rome, a constaté dans le croquis[1] ci-joint la notoriété plus de deux fois séculaire de notre marbre. En effet, il était placé à portée de l'admiration, dans un



FRAGMENT DE LA DÉCORATION DE LA LOGE DE LA BÉNÉDICTION
A SAINT-PIERRE DE ROME, SCULPTURE DU XV[e] SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

endroit facilement accessible de la villa Borghèse, et fixé sur le mur du jardin réservé des orangers au-dessus d'un sarcophage et au-dessous d'une fenêtre, à la gauche du spectateur qui s'avançait vers la façade. Il faisait, par conséquent, partie de la décoration de l'extrême droite du palais. Voici comment le décrit Iacomo Manilli en 1650[2] : « Sopra'l pilo è aperta nel muro del giardino segreto de' melangoli una mezza finestra ornata tutta di fuori con varie scolture: cioè di sotto tra'l pilo e la finestra medesima con un festone grande di marmo, retto da due putti, e con due mascheroni tondi. »

Le premier bas-relief était placé, en pendant de celui-ci, de l'autre côté de la façade du palais, c'est-à-dire à l'extrême gauche. Manilli nous l'apprend encore, page 35 : « Nella terza parte di questa medesima faciata, cioè verso tramontana son' alzate, in correspondenza dell' altra, sopra pie-

1. Ce croquis fait partie d'un recueil précieux de dessins reliés en album, donné, en 1880, au musée du Louvre, par le colonel Krag, de Copenhague. Il se trouve au folio 52.

2. *Villa Borghese fuori di porta pinciana descritta da Iacomo Manilli romano, guarda robba di detta villa.* Rome, 1650, in-8°, p. 29.

destalli simili, le statue di Mario Aurelio e d'un Partho prigione. Tra queste due statue è posto un pilo antico di marmo, opera di Christiani. Sopra il pilo e sotto la finestra del giardino segreto, si vede un festone di marmo, sostenuto da due putti, etc. »

Cependant la description laissée par Manilli et les renseignements trop sommaires fournis par l'estampe insérée dans son ouvrage pourraient légitimement paraître insuffisants aux personnes méticuleuses, et je risquerais d'être démenti dans mon assimilation par ceux qui nient imperturbablement tout ce qu'ils n'ont pas découvert, si je ne pouvais subsidiairement invoquer un témoignage absolument irrécusable. En 1700, Domenico Montelatici a vu nos deux bas-reliefs, qui se trouvaient toujours à la même place, et il nous en a transmis un signalement détaillé. On lit dans la *Villa Borghese fuori di porta pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo e con le figure delle statue più singolari*, par Domenico Montelatici. Rome, 1700, in-12, page 136 : « Principiando dunque dalla prima facciata incontro a ponente..... nelle prima parte del lato destero... Le scolture sono, cioè di sotto alla medesima fenestra, un festone di frutti con una maschera e due cornucopie in mezzo, retto nei lati da due amorini, quasi di tutto relievo, con due teste di leoni accanto in due tondini; opera di marmo, tutta d'un pezzo..... » Et le même auteur dit plus loin, page 149 : « Sopra di esso pilo vien' aperta nel muro una picciola fenestra di trevertino, guernita di sotto con un festone di marmo sostenuto da due puttini alati, con una maschera in mezzo, e, dalle bande, con due teste di leoni. » Plus de doute maintenant, les deux bas-reliefs du Louvre sont bien ceux de la villa Borghèse.

Une considération s'impose avant tout à la pensée. Ce n'est ni fortuitement ni pour la première fois qu'à Rome, comme à Paris, ces deux bas-reliefs se sont trouvés rapprochés par un classement méthodiqne. L'épaisseur des blocs dans lesquels ils sont taillés, les dimensions énormes et égales de leurs surfaces, la concordance du motif ornemental de part et d'autre prouvent surabondamment que les deux marbres proviennent non seulement d'un monument considérable, mais encore d'un même monument et de la même décoration architectonique. A quel édifice de la Rome moderne cette frise, ces parapets, ou, si l'on veut, ces deux extrémités de balcon ont-ils pu appartenir avant d'être fixés sur les murs de la villa Borghèse, d'où ils ont été détachés pour venir à Paris? L'histoire de la construction du casino Borghèse peut nous l'apprendre, et nous n'avons qu'à évoquer le souvenir de sa fondation.

On était en 1616 et sous le pontificat de Paul V. Le cardinal-neveu Scipion Borghèse bâtissait sa villa et désirait l'orner extérieurement de ces

fragments de sculpture qui forment la décoration obligée de tout palais romain. Il s'adressa au pape régnant et se fit accorder quelques-uns des nombreux monuments qui encombraient les grottes du Vatican, depuis qu'en 1601 on avait démoli les derniers restes de l'ancienne basilique[1]. C'est là que se trouvait accumulé tout ce qui avait survécu de la décoration du Saint-Pierre du xv[e] siècle. C'est là que gisait la statue équestre de Roberto Malatesta[2] érigée par ordre de Sixte IV. Telle était la mine précieuse, la carrière de chefs-d'œuvre que Scipion Borghèse obtint d'exploiter. Torrigio nous a raconté dans ses *Grottes Vaticanes* comment



FRAGMENT DE LA DÉCORATION DE LA LOGE DE LA BÉNÉDICTION A SAINT-PIERRE DE ROME, DESSIN DU XVII[e] SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

le Robert Malatesta, qui était la pièce la plus importante de ces démolitions, fut tiré en sa présence des dépôts de Saint-Pierre pour être conduit, hors la porte du Pincio, à la villa du Cardinal. Si Torrigio n'a pas parlé de nos bas-reliefs, c'est qu'ils lui ont paru ne pas en valoir la peine. Mais, par son témoignage, nous sommes informés que Scipion Borghèse fut autorisé à puiser à pleines mains dans les Grottes du Vatican pour la décoration de son Casino. Dès lors nous pouvons avancer et on peut conclure avec beaucoup de vraisemblance que nos deux bas-reliefs du Louvre doivent provenir de Saint-Pierre-de-Rome.

Ce point établi, il nous reste à déterminer à quelle partie de la basilique vaticane nos deux fragments sculptés ont dû appartenir. La

1. Voyez Torrigio, *Sacre grotte Vaticane*, 1639, p. 601. — Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, tome III, texte, sculpture, pl. 34, n° 7.

2. Je publierai prochainement un mémoire sur cette statue de Roberto Malatesta, qui est au Louvre et qui ne peut pas avoir été sculptée par Paolo Romano.

chose est possible, car nous avons des points de repère certains. Tout d'abord ces monuments, par le caractère massif des matériaux employés, semblent plutôt destinés à une construction extérieure qu'à un ouvrage intérieur de simple et mince placage. D'autre part, une des sculptures étant indiscutablement un travail de Mino, doit être contemporaine du séjour de cet artiste à Rome, séjour qui, commencé vers 1454, se termina avant 1464[1]. Le livre de M. Müntz est là pour nous signaler immédiatement quel est le travail entrepris par les papes à Saint-Pierre de nature à concorder avec les données du problème. C'est l'établissement de cette fameuse tribune, ou loge de la bénédiction apostolique, qui a tant préoccupé quatre papes, Nicolas V, Pie II, Paul II et Alexandre VI. Presque tous les documents qui concernent cette œuvre ont été publiés. Les noms des artistes qui l'ont érigée sont connus, et précisément, parmi ces noms, figure celui de Mino. Voici le texte principal, datant du 5 juillet 1463, que M. Müntz m'avait obligeamment communiqué dès 1876 : « Honorabilibus viris magistris Pagno et Mino scultoribus de Florentia fl. auri de camera quinquaginta pro eorum salario et mercede laborerii per eos facti pro pulpito quod noviter fabricatur in dicta basilica [sancti Petri] super quo sanctissimus dominus noster papa dabit benedictionem. »

Un second texte, daté du 24 août 1463, et communiqué également par M. Müntz, nomme d'autres collaborateurs de Mino, désigne la nature des travaux des sculpteurs, et révèle l'emplacement de la construction : « Magistro Pagno de Florentia, Scarpellino et Jacobo de Petra sancta, marmoraro, videlicet Pagno florenos auri de camera quadraginta pro parte solutionis et mercedis laborerii per eum facti in basis et cornicibus pulpiti quod fit super scalis dicte basilice ubi sanctissimus dominus noster dabit benedictionem et Jacobo predictis florenos similes decem etiam pro parte ejus salarii et mercedis, mensurendo et componendo dictam basame et cornices ac mensurendo laborerium dicte fabrice. »

On trouvera dans l'excellent ouvrage de M. Müntz le nom de tous les sculpteurs qui ont travaillé avec Mino à la loge de Saint-Pierre-de-Rome, et c'est parmi ces artistes, croyons-nous, qu'on devra chercher l'auteur du second bas-relief du Louvre.

LOUIS COURAJOD.

1. Eug. Müntz, *les Arts à la cour des Papes*, t. Ier, 251-252, et *Musée archéologique*, t. II, 1877, p. 67 et suiv.



NOTES

SUR LES COLLECTIONS DES RICHELIEU

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

III

RICHELIEU (ARMAND-JEAN DE WIGNEROD DU PLESSIS, DUC DE) 1629-1715





Pair de France, général des galères, lieutenant général pour le Roi ès mers et armées du Levant. Substitué par testament au nom et aux armes de Richelieu, le nouveau duc était petit-neveu du cardinal par son père le marquis de Pontcourlay, lequel était lui-même fils de Françoise de Richelieu et frère de la duchesse d'Aiguillon. Il se maria de bonne heure, à vingt ans[2]; en 1652, sa tante ayant rendu ses comptes de tutelle, il se trouva maître de l'héritage du cardinal; il avait vingt-trois ans.

Un de ses premiers soins fut de terminer les travaux inachevés du château et des jardins. L'appartement des dames d'honneur reçut une décoration élégante imaginée par la duchesse, et formée d'une alcôve revêtue de glaces avec des peintures allégoriques[3]. Une « bibliothèque très propre et composée seulement de livres rares et des meilleures impressions, tous reliez en veau noir avec des filets d'or » fut logée dans l'aile droite, au-dessus de la chambre de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 6 et 96. — *Erratum*. P. 107, note 4. La Renommée de bronze du Louvre ne vient pas du château Trompette à Bordeaux; voir à ce sujet un article de M. Chabouillé dans la *Revue des Sociétés savantes*, 6e série, III, 1879, p. 332.

2. En 1649, il épousa Anne Poussart, veuve de Pons, morte en 1684; elle fut première dame d'honneur de la Reine, puis de la Dauphine. — 3. Vignier, p. 79.

Moïse[1]. A la bibliothèque était jointe une imprimerie; Desmarets de Saint-Sorlin, *intendant de la maison et affaires du duc de Richelieu*, s'en servit pour publier plusieurs de ses ouvrages; *les Morales d'Épictète* portent la mention *Au chasteau de Richelieu, de l'imprimerie d'Estienne Migon*, 1653; la *Vie spirituelle*, le *Traité des perfections de Dieu*, les *Maximes chrestiennes* sont imprimées avec les mêmes caractères que *les Morales*. Enfin les *Psaumes de la pénitence*, d'un caractère plus petit, paraissent appartenir au même imprimeur[2]. Je ne saurais dire combien de temps fonctionna l'imprimerie du château, mais, en 1656, le duc fit imprimer à Paris l'édition de la Bible, dite *Bible de Richelieu*, *Biblia latina jussu ducis de Richelieu edita, Parisiis Seb. Martin*[3]; et les mêmes caractères servirent à l'impression des nouveaux opuscules de Desmarets.

En 1660, le château était achevé, Jean Marot fut chargé d'en faire les dessins[4], et quand Louis XIV, revenant de Saint-Jean-de-Luz avec l'infante d'Espagne qu'il venait d'épouser, passa par Richelieu, le duc et la duchesse purent enfin lui faire les honneurs de leur belle résidence et la montrer dans toute sa gloire.

A Paris, l'hôtel que le cardinal destinait à ses successeurs était à peine commencé[5]; on n'avait achevé que le corps de logis consacré à la bibliothèque. Le jeune duc fut donc obligé de chercher sa résidence ailleurs et s'installa place Royale, dans l'ancien hôtel occupé jadis par son grand-oncle. La maison était une des plus belles de la place, elle donnait sur un vaste jardin; le nouveau propriétaire avait d'ailleurs sous la main tout ce qu'il fallait pour la garnir : par son testament, le cardinal lui laissait « la tapisserie de l'histoire de Lucrèce achetée de M. le duc de Choiseul, ensemble toutes les figures, statues, bustes, tableaux, cristaux, cabinets, tables et autres meubles qui sont à présent dans les sept chambres de la Conciergerie du Palais-Cardinal et dans la petite galerie qui en dépend[6]. Le duc fit porter toutes ces belles choses à la place Royale et, comme il était grand amateur de peinture, il s'occupa tout d'abord de monter une galerie.

1. Vignier, p. 143. — *Avis au lecteur* en tête du recueil de Marot.

2. Brunet, au mot *Desmarets*.

3. Trois tomes en 1 vol., très petit in-8°. On prétendait que ces caractères étaient d'argent; Brunet dit qu'il n'y a rien de fondé dans cette légende.

4. « Le magnifique chasteau de Richelieu, en général et en particulier... gravé et réduit au petit pied par Jean Marot, aussi architecte et graveur de Sa Majesté. Dédié à monseigneur le duc de Richelieu. »

5. Sur cet hôtel, voir Piganiol, 1765, II, 340, et la topographie du Cabinet des Estampes.

6. Testament de Richelieu.

Sa première passion fut pour le Poussin; Félibien raconte que le vieux maître acheva pour le duc, en 1664, ses quatre derniers tableaux, *les Saisons*[1]. En même temps Richelieu achetait à la succession Reynon[2] *les Aveugles de Jéricho*, aux héritiers du banquier Pointel[3] *Éliézer et Rebecca* et le *Moïse sauvé des eaux*[4]; il obtenait de Jabach[5] le célèbre *Ravissement de saint Paul* que le Poussin avait peint pour Scarron en 1649, et donnait trois mille livres[6] pour avoir *les Philistins frappés de la peste*, vendus dans l'origine soixante écus. On voit que le noble amateur choisissait en homme de goût et payait en grand seigneur. D'autres acquisitions, faites parmi les maîtres de l'école italienne, vinrent s'ajouter à l'ancien fonds réuni par le cardinal, — de ce nombre était le *petit Pont* du Carrache, provenant du cabinet de Brienne[7]; — si bien que la collection de la place Royale passait pour une des plus belles de son temps.

Malheureusement, si le duc aimait la peinture, il n'aimait pas moins la paume et y jouait gros jeu[8]. Or un jour que le Roi lui tenait tête, il s'avisa de risquer tous ses tableaux sur une partie, et perdit le coup. Louis XIV, qui ne voulait pas apparemment bénéficier d'une perte au jeu, chargea Le Brun d'estimer la galerie et le peintre-courtisan fixa le chiffre à 150,000 livres, « bien qu'elle valût le double », dit Brienne[9]. Colbert reçut l'ordre d'indemniser le duc et les tableaux quittèrent la place Royale pour entrer dans le cabinet du roi[10].

Mais le duc n'était pas homme à se décourager; ni la passion ni la fortune ne lui faisaient défaut; il se remit à collectionner de plus belle.

Dans ce temps-là, le monde des arts était en émoi; la guerre venait d'éclater entre les Rubénistes et les Poussinistes. « Les écoles de peinture retentissoient de ces fameuses disputes dans lesquelles les uns cher-

1. Felib., II, 361.
2. Reynon, fabricant de soieries à Lyon, grand amateur de tableaux.
3. Pointel, banquier et amateur, à Paris; ami particulier du Poussin.
4. *Gazette des Beaux-Arts*, XXIII, 276, *Journal du cavalier Bernin.*
5. Sur Jabach, voir les *Amateurs d'autrefois*, par le comte Clément de Ris, et les *Collectionneurs de l'ancienne France.* Paris, 1873.
6. Felib., II, 324. Les plus beaux Poussin se payaient, de son vivant, 200 pistoles, environ 2,000 livres; *le Surintendant Foucquet.* Paris, Rouam, 1881, p. 40, note 1.
7. *Catal. de Brienne.* Paris, Aubry, 1873, p. 22.
8. Vignier rapporte, p. 5, que le duc fit disposer en 1665, à l'entrée du château, un jeu de courte-paume « un des plus beaux du royaume ». Il y en avait déjà deux.
9. *Catal. Brienne*, p. 9, note, et *Mémoires* de Brienne, II, 26.
10. Florent le Comte, III, 36, fait sans doute allusion à la partie jouée et perdue quand il dit, parlant du *Ravissement de Saint Paul*, que « le duc *tout d'un coup* le jugea digne d'être placé dans le cabinet de Sa Majesté.

choient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessein, et les autres passionnez pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautez du dessein..... Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroient l'étendard de Rubens, les autres celui du Poussin; et, tandis que les partisans de Rubens accabloient le Poussin d'injures, les adorateurs du Poussin traitoient Rubens avec indignité [1].» Nous ne comprenons plus guère ces luttes ardentes qui rappellent les beaux jours du romantisme; eh! qui songerait à prendre feu pour Rubens ou pour le Poussin? Les convictions chaudes et la foi batailleuse ont disparu; on préfère les demi-teintes, les opinions crépusculaires : l'opportunisme règne dans les arts comme dans le reste. Jadis on y mettait plus de chaleur et moins d'hypocrisie; chacun prenait parti pour ou contre et se jetait résolument dans la mêlée; artistes, amateurs et critiques bataillaient à qui mieux mieux à coups de livres, de satires et de pamphlets. Roger de Piles [2], le chef des Rubénistes, mène la campagne avec de La Fosse [3] et Dufresnoy [4], contre Félibien [5], Le Brun [6] et leurs amis qui guerroient pour le Poussin; derrière eux marche la troupe des amateurs partagée en deux camps et dévouée à ses chefs. Une lettre anonyme, répandue dans le public, ayant déclaré que, « si Raphaël avait connu Rubens

Il eût avec le temps acquis quelque mérite, »

aussitôt un amateur parisien, Gamard [7], riposte en accusant Rubens « d'avoir le goust flamand et de tenir peu de l'antique. » Sur quoi les partisans de Rubens prennent la plume : le *Banquet des curieux* [8] met en scène, sous des noms imaginaires, l'état-major du camp ennemi. Voici d'abord Gamard-*Pantolme, un ignorant ridicule, bon à mettre aux Petites-Maisons*,

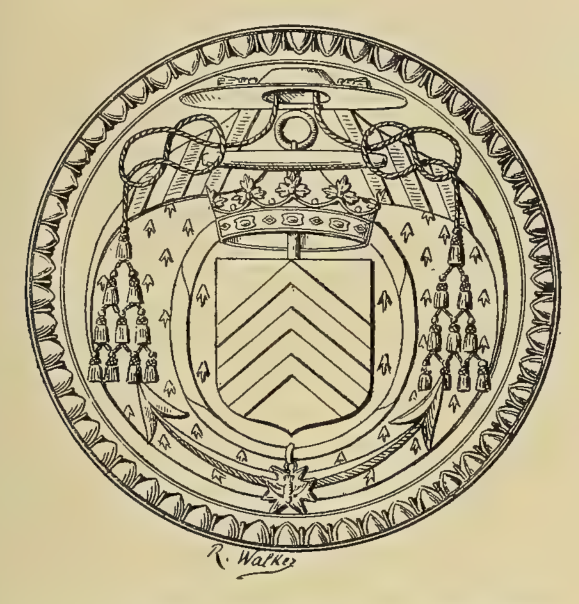
Qui courut l'Italie
Pour en écumer les tableaux;
Mais il n'y laissa que les beaux
Pour nous en rapporter la lie.

1. Antoine Coypel, *Discours prononcé dans les conférences de l'Académie royale*. Paris, 1721. Voir la curieuse étude de M. le marquis de Chennevières : *Peintres provinciaux*, III, 213, *les Poussinistes et les Rubénistes*.
2. Peintre et littérateur, 1635-1709.
3. Peintre, 1640-1716.
4. Peintre et poète, 1611-1665.
5. 1619-1695.
6. 1619-1690.
7. Hubert Gamard, sieur de Crezé, lieutenant des chasses du Louvre, rue Taranne.
8. Sans lieu ni date. *Rev. univ.*, IV, 47, avec la clef des noms.

Voici Chantelou-*Polémon* et Cerisier-*Lysidor*[1], les fidèles du Poussin, le Dreux-*Lysimante*[2] qui

Choisit entre mille tableaux
Aussitôt les laids que les beaux.

Stella-*Lyrot* et ses sœurs[3], qui tremblent « pour leurs pauvres poussins »;



SCEAU DU CARDINAL DE RICHELIEU. — (Musée de Poitiers.)

Passart[4], maître des comptes, « sçavant comme le premier jour ; » l'abbé Bizot-*Lubin*[5],

Curieux sans raisonnement,
Qui prend sans choix et sans mesure.

La veuve Lescot-*Irène*[6], une des plus célèbres curieuses de son temps,

1. Sur Chantelou, voir *les frères Fréart de Chantelou*, par H. Chardon. Le Mans, 1867; Cerisier, négociant lyonnais, établi à Paris près Saint-Merri.

2. Dreux ou le Dreux, conseiller au parlement de Paris.

3. Antoine Bouzonnet Stella, 1637-1682; ses sœurs Claudine, Françoise et Antoinette. Voir l'étude de M. J.-J. Guiffrey, *Nouv. arch. de l'art français*, 1877, et G. Brice, I, 34.

4. Quai de la Mégisserie, tableaux du Poussin et de Claude Lorrain.

5. Pierre Bizot, chanoine de Saint-Sauveur d'Hérisson : « Vix ullum esse in orbe arbitror », dit Charles Patin, « qui omnis generis cimeliorum notitia eum superet ».

6. Veuve de François Lescot, orfèvre-joaillier de Mazarin. « Mme Lescot, sur le quay

d'abord hésitante entre les deux camps, paraît enfin se décider pour Rubens.

Quant au Poussin lui-même, on lui dit son fait :

Il sçavoit manier la règle et le compas,
Parloit de la lumière et ne l'entendoit pas;
Il étoit de l'antique un assez bon copiste,
Mais sans invention, et mauvais coloriste.

Le *Banquet des curieux* ne pouvait manquer de provoquer la *Response au Banquet des curieux*[1], dont l'auteur, sous le pseudonyme de l'abbé Faydit, malmène assez durement Rubens et les siens; quant à *Lycaste*, l'auteur du *Banquet*, l'abbé l'apostrophe de la belle façon :

Huissier du cabinet des merveilles flamandes,
Instruis les curieux et préviens les demandes...
Fais remarquer à l'œil avec une baguette
La bonté des tableaux parce qu'on les achette...
Et partage le gain du bonhomme Picart[2].

Un autre Poussiniste arrive à la rescousse avec un nouveau factum intitulé le *Songe d'Ariste*[3], attaque violente contre *Lycaste*, qui pourrait bien être Roger de Piles lui-même. Mais de Piles avait bec et ongles pour répondre et la bataille n'était pas près de finir.

Quelle était cependant l'attitude de Richelieu en présence des deux partis? Nous l'avons laissé dans les bras du Poussin; quelle influence le jeta tout à coup dans le camp ennemi? Saint-Simon l'appelle un homme *à boutades;* faut-il voir dans ce revirement subit le caprice d'un amateur blasé? Fut-il entraîné par l'exemple de son ami le duc de Liancourt, admirateur enthousiaste de Rubens[4], ou par de Piles lui-même, qui lui dédia sa *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres?* Je ne saurais le dire, mais la conversion était faite et le duc se mit en campagne sans désemparer.

des Orfèvres : tableaux anciens et modernes, médailles des impératrices, etc. » (Jacob Spon).

1. Imprimé à la suite du *Banquet des curieux.*

2. Marchand de tableaux établi, je crois, au pont Neuf.

3. In-8° de 30 pages, daté de 1678, sans indication de lieu d'imprimeur ou de libraire. *Rev. univ.*, IV, 232.

4. « Vous saviez il y a longtemps qu'il n'y avoit que Rubens qui pût remplir cette idée que vous aviez conceue (de la peinture);... monsieur le duc de Liancourt, vostre illustre ami, grand connoisseur, vous avoit confirmé dans cette vérité. » *Dissertations*, etc., *Dédicace* au duc de Richelieu.

Le moment était bien choisi : les Flandres, ruinées par une guerre onéreuse, jetaient sur le marché le meilleur de leurs collections. Richelieu sut profiter habilement de l'occasion et son choix fut superbe[1]. « Touché d'un goust et d'une affection particulière pour les tableaux de Rubens, dit Félibien[2], le duc a fait une recherche et une dépense digne d'une personne de sa qualité, pour avoir de ce peintre ceux qu'on estimoit le plus dans les Païs Bas : de sorte que, quand vous voudrez voir ce que Rubens a fait de plus considérable, vous pourrez, sans sortir de Paris, vous donner cette satisfaction en visitant la galerie du Luxembourg, le Cabinet de Sa Majesté, et celuy de l'hostel de Richelieu. »

De Piles a fait imprimer deux descriptions de cette collection. La première et la plus ancienne, — un petit in-12 sans lieu ni date, — porte le titre suivant : *Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu.* L'exemplaire de la Bibliothèque nationale, le seul que je connaisse, contient le catalogue des douze tableaux suivants, tous de la main de Rubens : *Neptune*, la *Chasse aux Lions*[3], la *Pénitence de la Madeleine*, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, le *Massacre des Innocents*, le *Saint Georges*, la *Vue de Cadix*, le *Bain de Diane*[4], le *Satyre*, *Suzanne et les deux vieillards*, la *Continence de Scipion*, la *Rêveuse*. A la suite se trouve une apologie de Rubens et la comparaison de sa manière avec celle des Italiens.

A cette liste il faut joindre *David et Abigaïl* que le duc donna plus tard à Roger de Piles[5], et la *vue de Malines* qui, d'après Mariette, faisait partie de la collection[6].

Le livret était à peine imprimé que des remaniements furent effectués dans la galerie : le *Neptune*, la *Décollation*, le *Massacre des Innocents*, le *Satyre* et la *Continence de Scipion* disparurent, remplacés par deux toiles exceptionnelles, la *Chute des réprouvés* et le *Silène*, bacchanale à plusieurs personnages. On détruisit le premier catalogue, ce qui explique sa rareté, et de Piles fit imprimer une seconde description définitive sous ce titre : *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux pein-*

1. « Vous avez sceu profiter des rapides conquestes de notre invincible monarque, et la Flandre et les autres provinces ont laissé partir ce qu'elles ont craint de ne pouvoir conserver dans les désordres d'une guerre qu'elles avoient à soutenir contre un ennemi si redoutable. » *Id.*, *ibid.*

2. II, 215, et Florent le Comte, II, 290.

3. Peut-être celle du château de Richelieu.

4. De l'ancienne collection du cardinal.

5. Mariette, *Abecedario* au mot *Rubens*.

6. *Id.*

tres, dédiée à Monseigneur le duc de Richelieu, Paris, 1681. A la fin de la dédicace on lit ces mots : « Il me reste, Monseigneur, à vous supplier de trouver bon que je mette à la teste de la description de vostre cabinet, celle que vous avez bien voulu faire de ce terrible tableau des Reprouvez, ce chéd'œuvre de l'art. » En effet, la description ducale accompagne celle du critique. Ce morceau de style descriptif et banal paraît avoir fait une certaine sensation dans le public ; Germain Brice en parle [1] et arrive à cette conclusion imprévue, « qu'un homme de qualité a moins de peine et réussit bien plus aisément qu'un autre à s'expliquer noblement et à se faire entendre, quand il veut en prendre la peine. »

Nous n'avons encore parlé que de Rubens, mais il ne faut pas se figurer qu'il fût seul dans la galerie ; le duc avait fait un choix parmi les grands coloristes de toutes les écoles pour tenir compagnie à celui qu'il considérait comme leur chef de file ; en outre, il possédait « dix des plus beaux tableaux » du Petit-Luxembourg et « la *Sainte Vierge avec Jésus et Saint Jean* », légués par sa tante, Mme d'Aiguillon (1675). De Piles annonce le projet de compléter bientôt sa *Dissertation* et de décrire la collection tout entière : « Quoy qu'il y ait, dit-il, dans ce cabinet des tableaux de quelques-uns des grands maistres que j'ay nommez, on a seulement fait la description de ceux de Rubens qui en font la plus grande partie, et l'on remet à faire celle des autres, que quelques tableaux rares que l'on attend soient arrivés [2]. »

En recueillant les œuvres choisies de ses maîtres de prédilection, le duc avait formé le projet de les envoyer au château de Richelieu ; il voulait, s'il faut en croire de Piles, « renouveler par la comparaison qu'on en feroit avec les chéd'œuvres de la sculpture, la fameuse dispute autrefois esmeüe entre ces deux arts lorsqu'ils fleurissoient dans la Grèce. » Un Musée de peinture et de sculpture comparées, au XVIIe siècle ! Voilà une surprise à laquelle on ne s'attendait guère deux siècles avant l'ouverture du Trocadéro. Par malheur, le projet n'eut pas de suite et les Rubens restèrent à l'hôtel de la place Royale.

Le duc occupait encore son hôtel en 1692 ; il figure à cette date dans le *Livre commode des adresses de Paris*, parmi les « fameux curieux des ouvrages magnifiques [3]. » En 1698, il continue à demeurer place Royale et Germain Brice, qui se mêle de donner son opinion sur la querelle à la mode, après avoir énuméré les principaux tableaux de la galerie,

1. 1698. I, 331.
2. Dédicace de la *Dissertation*.
3. Édit. Fournier, p. 217.

ajoute que « Rubens n'a pas des mieux entendu le dessein, mais qu'il a possédé toutes les autres parties de la peinture[1]. »

En 1702, le duc, déjà veuf de sa première femme et de la seconde, Anne-Marguerite d'Acigné[2], mère du futur maréchal de Richelieu, épousa en troisièmes noces la veuve du marquis de Noailles[3]; il avait alors soixante-treize ans. La marquise, qui avait une fille unique, « étoit fort riche et vouloit un tabouret. M. de Richelieu qui l'étoit fort aussi, mais qui, avec des biens substitués et une conduite fort désordonnée, en étoit toujours aux expédiens, lui donna le sien pour se mettre à flot, et n'avoit aussi qu'un fils unique[4]. En s'épousant, ils arrêtèrent le mariage de leurs enfants, dont ils passèrent et signèrent le contrat, en attendant qu'ils fussent en âge de se marier. Le vieux couple avoit de l'esprit, mais l'humeur de part et d'autre peu concordante, ce qui donna des scènes au monde[5]. »

A l'occasion de ce troisième mariage, le duc quitta la place Royale avec armes et bagages pour habiter un superbe hôtel que la marquise venait de faire bâtir à l'extrémité de la rue de l'Université ; « les curieux pourront y voir des tableaux du fameux Rubens et de quelques autres grands maîtres, avec des raretez de prix et des meubles très riches, qui sont du goût et du choix du duc de Richelieu son époux[6]. »

En 1711, le ménage était déjà brouillé. La duchesse, « épouze séparée de biens », fut même obligée de se faire autoriser par justice, « au refus de Mgr Armand-Jean du Plessis, duc de Richelieu », pour répondre à une demande d'Antoine Benoît, le fameux peintre en cire, qui lui réclamait une somme de 210 livres, restant due sur le prix du portrait de sa deuxième fille « deffunte Mademoiselle de Noailles, au mois de juillet 1703[7]. »

Trois ans plus tard, l'habitation commune était devenue intolérable; le vieux duc prit le parti de quitter la rue de l'Université pour rentrer seul à la place Royale ; mais il avait loué son hôtel « à l'archevêque de Reims qui, faute de savoir où se mettre, vouloit soutenir son bail. » Heureusement l'affaire put s'arranger : « Cavoye et sa femme, amis de tout

1. G. Brice, 1698, I, 331.

2. Née 1653, mariée 1684, morte 1698.

3. Marguerite-Thérèse Rouillé.

4. Le futur maréchal de Richelieu.

5. Saint Simon, éd. 1829, III, 290.

6. G. Brice, 1713, III, 164. Piganiol, VIII, 171. L'hôtel de la marquise de Noailles fut bâti en 1699-1700.

7. Sur Antoine Benoit, voir une notice de MM. de Montaiglon et J.-J. Guiffrey, dans les *Archives de l'art français*, 1872, p. 301.

temps de M. de Richelieu, et qui ne venoient presque jamais à Paris, prêtèrent leur maison à l'archevêque jusqu'à ce qu'il en eût trouvé une à louer, et se mirent à prendre soin de M. de Richelieu qui avoit quatre-vingt six ans et qui, en sa vie, n'avoit su prendre soin de lui-même[1]. »

Il mourut l'année suivante, en 1715.

L'hôtel de la place Royale (place des Vosges) a été dédoublé, je ne saurais dire à quelle époque ; le *grand* et le *petit hôtel* sont les deux premiers à gauche, en entrant par la rue des Vosges, où ils portent les numéros 16 et 18. On voit encore dans le petit hôtel un fort bel escalier avec sa rampe de pierre à jour.

L'hôtel de la marquise de Noailles, rue de l'Université, légué par elle au duc d'Estrées, appartenait en 1765 au comte de Noailles. Plus tard on en fit le dépôt des archives de la Guerre ; il a disparu dans le percement du boulevard Saint-Germain.

Les Poussin gagnés par Louis XIV auduc de Richelieu sont au Louvre : les *Quatre Saisons*, les *Aveugles de Jéricho*, *Éliézer et Rébecca*, *Moïse sauvé des eaux*, le *Ravissement de saint Paul*, les *Philistins frappés de la peste*[2]. En 1709-10, les *Quatre Saisons* et le *Moïse* se trouvaient à Meudon, les autres à Versailles. Au Louvre aussi, le *Petit Pont* du Carrache[3].

Quant aux Rubens, ils ont quitté la France :

Neptune; Mariette dit que cet excellent morceau, dont les figures sont de Rubens et les fonds de Van Dyck, était chez de la Fage en 1731 ; aujourd'hui à Dresde[4].

Chasse aux lions[5]*;* quatre chasseurs à cheval et trois à pied ; à Munich.

Pénitence de la Madeleine[6]*;* acheté par le chancelier de Pontchartrain, puis par le comte de Morville, et payé 15,000 livres, par Walpole, aux héritiers du comte de Morville, en 1732.

Décollation de saint Jean-Baptiste; j'ignore ce que ce tableau est devenu[7].

1. Saint Simon, XI, 106. On trouvera dans les volumes, I, 174 et X, 469 (éd. 1829) deux anecdotes piquantes sur les habitudes privées du duc de Richelieu.

2. Nos 448, 449, 450 et 451, 426, 415, 417, 433, 421.

3. Nos 154 du catalogue Villot; le nouveau catalogue n'en parle pas.

4. *Abecedario, Rubens*, p. 123. — Michiels, *Catalogue des tableaux de Rubens* 1854, n° 659.

5. *Abec.*, p. 138. — Michiels, n° 1104. Le Louvre possède le dessin original de cette chasse.

6. *Abec.*, id., p. 83.

7. Michiels, n° 159 ?

Massacre des Innocents[1]; à Munich.

Saint Georges; peint par Rubens pour le roi d'Angleterre[2], acheté pour le Palais-Royal, vendu en Angleterre avec la collection d'Orléans et payé 26,250 fr. par W. Morland.

Vue de Cadix[3]; Mariette l'appelle « Veüe près de Porto-Venere en Italie », sans indiquer où se trouve la peinture.

Bains de Diane[4]; j'ignore où est ce tableau.

Le *Satyre*; porté au catalogue mortuaire de Rubens sous le n° 174[5]. Mariette indique ainsi ce tableau : « Une nymphe accompagnant un satyre qui porte un panier rempli de fruits. «

Suzanne et les vieillards[6]; il y en a plusieurs, à Munich, à Potsdam, etc., sans qu'il soit possible d'identifier l'exemplaire de la galerie de Richelieu.

Continence de Scipion; acheté par la reine de Suède et vendu au Régent; en Angleterre.

Chute des Réprouvés[7]; à Munich.

Bacchanale; « le tableau est à Dusseldorf, dit Mariette[8], et c'est un des plus beaux que Rubens ait jamais faits. M. de Piles en a donné une description dans ses *Dissertations*. » Voilà bien le tableau du duc de Richelieu, décrit par de Piles sous le nom de *Silène*, et qui n'est autre qu'une bacchanale avec douze figures. D'autre part, la National Gallery possède le *Triomphe de Silène* par Rubens, qui, d'après M. Reiset[9], aurait appartenu à Richelieu et au duc d'Orléans, puis serait entré dans les collections Dutartre, Lucien Bonaparte et Bonnemaison. A cette dernière vente, en 1827, la Bacchanale fut payée 21,000 fr., et, peu après, sir Robert Peel l'acquit pour 27,500 fr.

David et Abigaïl[10]; chez sir Paul Methuen, en Angleterre.

Vue de Malines[11]; chez le comte d'Oxford, en Angleterre.

1. Michiels, n° 153. — *Abec.*, id. p. 79.
2. De Piles, *Dissertation*. — *Abec.*, id. p. 100.
3. *Abec.*, id., p. 140. — De Piles, *Dissert.*
4. Michiels, n° 616.
5. *Abec.*, id., 114. — Michiels, n° 687.
6. Michiels, n° 52 et suivants.
7. Michiels, 421 et suiv. — *Abec.*, id.. p. 71.
8. *Abec.*, id., p. 113. — Michiels, n° 696.
9. *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, 2e pér., p. 14.
10. *Abec.*, id., p. 72. — Michiels, n° 2.
11. *Abec.*, id., p. 140. — Michiels, n° 1165.

IV

RICHELIEU (MARIE-CHARLOTTE DE LA PORTE MAZARINI, MARQUISE DE)

Née en 1665, elle était fille du duc de Mazarin et d'Hortense Mancini. Le marquis de Richelieu, neveu du précedent[1], l'enleva en 1682 du couvent de Sainte-Marie de Chaillot et l'épousa à Londres. « Elle s'est rendue fameuse par les désordres et les courses de sa vie errante, belle comme le jour[2]. » Elle figure parmi les *Dames curieuses* du *Livre commode* et demeurait alors quai d'Anjou, île Notre-Dame, à l'ancien hôtel de Lauzun, qui devint l'hôtel Pimodan et se nomme aujourd'hui l'hôtel de M. le baron Pichon. Je n'en sais pas davantage sur la marquise, son logement et ses curiosités[3].

V

RICHELIEU (LOUIS-FRANÇOIS-ARMAND DE WIGNEROD DU PLESSIS, DUC DE)

1696-1788

Pair et premier Maréchal de France, Connétable, premier Gentilhomme de la Chambre, Lieutenant général de la haute et basse Guyenne, noble Génois, l'un des quarante de l'Académie française[4].

Fils du précédent et de sa seconde femme Marguerite d'Acigné, le futur maréchal de Richelieu recueillit de son père une succession tellement obérée qu'il prit le parti d'y renoncer, pour s'en tenir à une substitution qui lui laissait encore les duchés de Richelieu, de Fronsac et quelques seigneuries. Le reste, terres, maisons, peintures, objets d'art, fut partagé entre les créanciers et le duc désintéressa de ses propres deniers ceux qui n'étaient pas remboursés. Quant à recommencer les collections paternelles, il n'y songeait guère : les duels et les femmes, les ambassades et les campagnes ne lui laissaient pas de loisirs.

1. Il était fils d'Amador-Jean-Baptiste, marquis de Richelieu, frère du précédent, et de Jeanne-Baptiste de Beauvais, fille de la Beauvais.

2. Saint-Simon, IV, 297, et VII, 123.

3. *Livre commode*, édit. Fournier, p. 234. Le Cabinet des estampes possède plusieurs portraits sous le nom de marquise de Richelieu, mais tous de fantaisie.

4. Intitulé du catalogue des curiosités du Maréchal, 1788.

En 1749, devenu maréchal de France, Richelieu voulut se fixer à Paris, où il n'avait logé jusque-là qu'en passant. Pour commencer, il acheta rue Neuve-Saint-Augustin l'hôtel du duc d'Antin, directeur des bâtiments. La maison, bâtie en 1707 pour le financier La Cour des Chiens[1]



LOUIS XIII, STATUE EN MARBRE, PAR GUILLAUME BERTHELOT.

(Musée de Poitiers.)

qui s'y était ruiné, appartenait en 1712 au comte de Toulouse, qui la revendit l'année suivante au duc d'Antin. Piganiol et Hurtaut disent que Richelieu en fit l'acquisition en 1757; c'est une erreur; l'hôtel lui appar–

1. François Mauricet de la Cour, connu sous le nom de La Cour des Chiens. Son hôtel, construit par Pierre Levé, lui avait coûté plus de 200,000 écus. Piganiol, 1765, III, 130.

tenait déjà en 1749[1]. Chevotet, « architecte en réputation[2] », reçut l'ordre de le transformer à la nouvelle mode : au rez-de-chaussée, trophées, chutes de fleurs, guirlandes, etc., le tout doré d'or de plusieurs couleurs ; dans l'escalier, décoration élégante peinte par Brunetti[3] pour l'architecture et par Eisen[4] pour les personnages. Aux salons du premier étage, « panneaux de vieux laque avec des peintures chinoises, dont les formes, toutes variées et ornées de glaces, offrent un coup d'œil tout à fait séduisant[5] ». Enfin le jardin fut complètement remanié. Bachaumont écrit au Maréchal, à la date du 23 septembre 1749[6] : « Tout y est d'un goût exquis et de la plus grande propreté, je connoissois votre petite maison avant qu'elle vous appartînt ; mais je ne l'ai pas reconnue tant vous l'avez embellie, ainsi que le jardin ; c'est de vous, monseigneur, qu'on peut dire en vérité *quidquid calcaveris rosa fiet*. J'avois mené avec moi M. de Mayran, homme de goût et bon connoisseur, et le sieur Falconet, un de nos meilleurs sculpteurs. Nous ne pouvions nous lasser d'admirer vos belles statues et surtout celles de Miquelange (*sic*) qui sont de la plus sublime beauté. »

En effet, le Maréchal avait eu l'idée, pour compléter la décoration du jardin, de faire venir de son château de Richelieu les deux Captifs, un Bacchus et huit autres figures antiques. Piganiol de la Force[7] nous apprend de quelle façon singulière on les avait placés dans le jardin : « le fond du parterre est ingénieusement terminé par un grand bassin au delà duquel sont, des deux côtés, de hautes palissades de treillage isolées et ouvertes en arcades, dont le vuide est rempli par huit statues antiques assez médiocres, et la plupart peu décentes. Entre les ceintres de ces arcades sont placés des vases de fleurs aussi de treillage. Dans la partie du milieu qui fait le fonds de ce parterre, sont trois grandes niches en treillage, élevées sur différents plans et couvertes en baldaquins, avec plafonds en coupoles et campanes. Dans ces trois niches sont placées trois statues qui sont d'une grande perfection. Celle du milieu est un Bacchus dont la suavité des contours ne laisse point douter de son antiquité. Les deux autres que l'on assure être de la main de Michel-Ange, faites pour le

1. Papiers de Bachaumont, lettre du 23 sept. 1749 ; voir ci-après.

2. Chevotet Jean-Michel, membre de l'Académie d'architecture en 1732, mort en 1772.

3. Les Brunetti, père et fils, « peintres-décorateurs à la fresque ».

4. 1720-1778.

5. Hurtaut, Piganiol, etc.

6. Voir ci-dessus.

7. Ed. 1765, III, 134. — *Voyage pittoresque*, 1765, p. 162.





[illegible] del. — [illegible]

[illegible]

Imp. Eudes

tombeau de Jules II, sont fort supérieures à celle de Bacchus, qui est froid et sans expression.... Derrière le fond de ce parterre, on a planté des bosquets où seront placées de belles statues. »

A l'extrémité du jardin donnant sur le rempart, Chevotet construisit plus tard un magnifique salon ouvert par trois grandes portes cintrées, orné à l'intérieur « d'une belle menuiserie sculptée et d'un grand nombre de glaces, avec quatre tableaux d'architecture par Machy[1] ». Le pavillon seul coûtait, dit-on, cent mille écus; on le baptisa du nom de *Pavillon de Hanovre* qui lui est resté.

Et le château de Richelieu? J'imagine que le maréchal y séjournait le moins possible. Ce grand palais sévère et majestueux n'était pas fait à sa taille et devait lui sembler mortellement ennuyeux; il lui fallait des escaliers dérobés, des boudoirs et des petites maisons. Il se mit donc en quête d'un pied à terre dans la banlieue de Paris. Précisément le roi venait de lui donner la capitainerie des chasses de la plaine de Gennevilliers; il y avait une maisonnette, juste de quoi faire un rendez-vous galant; Richelieu l'achète, il appelle Servandoni pour faire le strict nécessaire; le bâtiment est repris à neuf, on plante un jardin délicieux, on construit une glacière qui sera à l'abri des inondations; « cela forme un monticule en pain de sucre, planté de bois taillis, du sommet duquel s'élève un salon superbement orné et galamment meublé, en forme de temple rond. Il est couronné par un dôme surmonté d'une statue dorée, représentant Mercure, environné d'une colonnade de douze colonnes, qui portent chacune une statue d'une des divinités du paganisme, et qui forment une galerie couverte[2]. » Les douze dieux venaient-ils du Poitou avec le Bacchus, les Captifs et le reste? La chose est bien possible. Gennevilliers avait coûté 100,000 écus. Le maréchal y reçut plusieurs fois Louis XV. Un beau jour il ne voulut plus y retourner et vendit le tout, maison, jardin, glacière et statues, au duc de Choiseul.

En 1758, la carrière politique et militaire du maréchal était finie, son hôtel achevé, sa fortune refaite : le *petit père la Maraude,* comme l'appelaient ses soldats, rentrait à Paris chargé, disait-on, des dépouilles de la Saxe et du Hanovre. Il fut pris, comme tous ses contemporains, du goût à la mode et voulut à son tour se mêler de curiosité.

La seconde moitié du XVIII[e] siècle marque le déclin de la curiosité française. Adieu les nobles galeries d'autrefois, les belles antiques, les peintures fameuses, les chefs-d'œuvre consacrés de la Grèce et de Rome, de

1. Elève de Servandoni, membre de l'Académie en 1758. Vers 1780, le jardin et la cour d'entrée de l'hôtel furent encore remaniés par Louis.

2. Hurtaut, III, 123.

l'Italie et de la France! Les grandes collections ont fait leur temps, le règne de la petite curiosité commence. Nos amateurs se jettent à corps perdu sur les meubles et la porcelaine, le Chine et le Sèvres, les tabatières et les bonbonnières. On couvre d'or le moindre petit Flamand, on vend Titien et Véronèse pour acheter les soupières et les bouteilles, les pendules *de goût*, les pagodes *singulières et plaisantes*. Cependant l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie viennent en foule s'approvisionner sur nos marchés et nous enlever nos plus belles reliques, l'honneur de nos vieilles collections. « Presque tous nos cabinets, dit un contemporain qui voyait de près[1], ne sont remplis que de ces petits tableaux flamands et hollandois. Déjà nos pertes trop fréquentes nous ont suffisamment avertis que les étrangers s'étoient prodigieusement enrichis à nos dépens et que, si nous n'y prenions garde, ils achèveroient bientôt de nous dépouiller. »

Richelieu n'était pas homme à réagir contre la *décadence de l'admiration*, c'est le mot de Montesquieu; il marchait avec son siècle et poussait à la roue, sans souci du lendemain. Dès l'année 1749, on le rencontre chez Lazare Duvaux[2], le fournisseur à la mode, achetant les *magots d'ancien blanc* et les *pots-pourris de Saxe*. A Bordeaux, où il réside une partie de l'année comme lieutenant général de Guyenne et Gascogne, son hôtel est encombré de porcelaines qui font le désespoir du maréchal de Mouchy, chargé de le remplacer[3]. Mais c'est à Paris qu'il faut étudier l'amateur, au milieu des livres et des curiosités de son cabinet. La collection des porcelaines est au complet; on y trouve tous les échantillons depuis la *jatte* et le *cornet*, jusqu'au *magot d'un caractère riant*, et toutes les variétés, la *première sorte coloriée l'ancien Japon de couleur, le truité fin*, le *bleu céleste d'ancien la Chine* (sic)[4], le *céladon*, l'*ancien blanc*, l'*ancien bleu et blanc*, les *pagodes et les terres des Indes*. Puis viennent les *laques*, les *terres d'Angleterre*, les porcelaines de *Saxe montées et de service*, le *Chantilly*, le *Sèvres* et, pour terminer, la série obli-

1. Rémy, *Catalogue de Tallard*. — *Collectionneurs de l'ancienne France*, chap. XI. Paris, Aubry, 1873.

2. *Livre-journal* de Lazare Duvaux, par M. Courajod. Paris, 1873. — En 1867, à l'Exposition universelle, il y avait un surtout de faïence de Moustiers portant les armes de Richelieu et de sa seconde femme, Mlle de Lorraine.

3. *Vie privée du maréchal de Richelieu*, lettre du maréchal de Mouchy. III, 439.

4. On disait le la Chine et le lachinage : « M. Dorigny, rue Quincampoix, M. Laittier et Mlle Brun, à la porte de Paris, ont aussi ordinairement de belles pièces de porcelaines et de lachinage ». *Livre commode*, I, p. 239. Ce mot s'appliquait surtout aux *laques*.

gée des *boîtes précieuses en cailloux, montées en or*. A côté de ces bagatelles de la curiosité, on est tout surpris de rencontrer une belle suite de 240 portraits « depuis le XIVe siècle, peints par Jean Clouet dit Janet, Lucas de Leyde, du Cayer, Boyssard, Beaubrun et autres [1] » ; — plus de 600 miniatures historiques ; — quelques manuscrits ; — des livres sur l'histoire de France à l'époque des guerres de religion ;—enfin un recueil relatif aux événements de 1715 à 1736, contenant des estampes sur les modes, les usages, les manufactures, et des échantillons d'étoffes d'or, d'argent, de velours, de soie et de toile, fabriqués pendant cette période. Le maréchal est là tout entier avec son amour du joli, du brillant, avec ses défauts, ses qualités et ses contrastes. C'est toujours l'homme qui loge les ébauches formidables de Michel-Ange dans une façon de boudoir en treillage, enjolivé de dentelles en bois découpé.

Richelieu s'était marié trois fois, comme son père. Sa première femme, Mlle de Noailles, mourut en 1716 ; il perdit la seconde, Élisabeth-Sophie de Lorraine, fille du prince de Guise, en 1740. En 1780, âgé de quatre-vingt-quatre ans, il épousa Jeanne-Catherine-Josèphe de Lavaulx, veuve d'un officier irlandais au service de la France.

Il mourut à quatre-vingt-douze ans, le 8 août 1788 [2].

La vente des curiosités se fit quatre mois après ; le catalogue imprimé porte que la vente du maréchal, dirigée par J. Folliot, F. Delalande et F. Julliot fils, « commencera le jeudi 18 décembre 1788, trois heures de relevée, en son hôtel rue Neuve-Saint-Augustin, où l'on verra les objets qui la composent le dimanche 14, lundi 15, mardi 16 et mercredi 17 inclusivement, depuis dix heures du matin jusqu'à une heure de l'après-midi. — Prix 2 livres 8 s. Au profit des cultivateurs malheureux. » A la suite de l'avertissement, on lit : « Nota : le produit du présent catalogue sera distribué aux pauvres habitans des paroisses de Romainville et de Bagnolet, par MM. les curés desdits lieux. »

La vente de la Bibliothèque, annoncée pour le lundi 29 décembre 1788, n'eut lieu que le mercredi 7 janvier 1789, rue Neuve-Saint-Augustin. Le catalogue (imprimé chez Pissot, 1788), précédé d'un avertissement sommaire, contient 2023 numéros sous les titres suivants : théologie, jurisprudence, sciences et arts, belles-lettres, histoire.

L'hôtel et le jardin de la rue Saint-Augustin ont été vendus le 28 dé-

1. La plupart portant 13 pouces de haut sur 10 de large ($0^m,35$ sur $0^m,27$) ; Catalogue de la Bibliothèque du Maréchal, 1788.

2. Le Cabinet des Estampes conserve un portrait du maréchal d'après le modèle en terre fait en 1785 par De Seine, sculpteur sourd et muet.

cembre 1824 et morcelés; il n'en reste que le *Pavillon de Hanovre*, au coin de la rue Louis-le-Grand et du boulevard[1].

A Bordeaux, l'ancien hôtel du maréchal gouverneur de la haute et basse Guyenne est devenu le palais archiépiscopal; une partie de l'ancienne décoration est conservée et les amours voltigent encore sur les portes et dans les trumeaux; « laissez-les, disait l'archevêque, à qui l'on proposait de les enlever, ce seront désormais des anges. » La salle de bains du deuxième étage est recouverte de carreaux émaillés italiens dont un Anglais aurait offert 20,000 francs; l'Anglais se trouve toujours à point dans ces affaires[2].

Les porcelaines, les livres, les portraits et les miniatures du maréchal courent le monde. Le Cabinet des estampes a sauvé du naufrage le recueil des échantillons d'étoffes et de l'histoire naturelle. Un surtout en faïence de Moustier, aux armes du maréchal et de sa deuxième femme, Élisabeth-Sophie de Lorraine, figurait à l'Exposition de 1867. Enfin deux plats de Palissy du musée de Lyon proviennent, dit-on, du cabinet de Richelieu[3].

Peu s'en fallut que les *Captifs* de Michel-Ange, le *Bacchus* et leurs compagnons fussent entraînés dans la tourmente. « Après la mort du dernier maréchal, raconte Alexandre Lenoir[4], sa veuve les fit passer dans une maison qu'elle habitait, au Roule, d'où elle se retira avant de leur donner une destination définitive. Ces chefs-d'œuvre, ainsi abandonnés dans une écurie avec beaucoup d'autres morceaux parmi lesquels s'est trouvé le beau Bacchus grec dont j'ai parlé plus haut, allaient être vendus à des courtiers, lorsque j'arrivai à temps pour empêcher cette dilapidation. J'osai arrêter cette vente, et j'obtins du Commissaire du département la permission de faire enlever en ma présence des monuments qui n'auraient jamais dû sortir des mains du Gouvernement. » Le *Bacchus grec* dont parle Lenoir est le célèbre *Bacchus-Richelieu* du Louvre (n° 217). Sous l'Empire, les *Captifs* étaient placés dans la petite cour du Musée, sur deux piédestaux qui portent maintenant des candélabres de bronze;

1. On voit au Louvre (n° 333) un « Temple en ruines » de Machy; serait-ce un des tableaux d'architecture du pavillon de Hanovre, dont il est question plus haut?

2. M. Louis Labbé, architecte à Bordeaux, frère de l'architecte qui fut chargé de transformer l'hôtel pour les besoins de l'archevêché, possède quelques plans antérieurs aux travaux, une vue d'ensemble et deux photographies du salon principal.

3. C[te] Clément de Ris, *le Musée de Lyon*. Rev. univ., XV, 23.

4. *Musée des monuments français*, t. III. Voir aussi le *Catalogue des peintures et tableaux réunis au dépôt national des monuments français, par Alexandre Lenoir, conservateur dudit dépôt*, etc., adressé au comité d'instruction publique, le 11 vendémiaire an III.

ils ont passé dans la première salle du musée d'Angoulême, de là dans la salle italienne du musée des sculptures de la Renaissance[1]. Jusqu'en 1876, ils étaient adossés au mur qui fait face aux fenêtres; à cette époque, sur la demande d'un de nos amis qui avait fait connaître au Louvre la porte du palais Stanga de Crémone et contribué à l'acquisition de ce monument remarquable, on reconstruisit la porte contre le mur perpendiculaire aux fenêtres, la baie centrale fut percée à jour, et les deux figures de Michel-Ange, placées de chaque côté dans un meilleur éclairage, achevèrent cette incomparable décoration.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Note de M. A. de Montaiglon, *Abecedario,* vol. Ier, p. 221.





LES

ANTIQUES AU MUSÉE DE BERLIN



De toutes les collections archéologiques de l'Europe, celle de Berlin est assurément la plus mal logée. Elle étouffe dans l'espace moitié trop petit qu'on a pu lui consacrer, en utilisant tous les coins et recoins, au rez-de-chaussée de l'ancien musée et au premier étage du nouveau. Les médailles, qui, à Berlin comme à Londres, à Pétersbourg, à Vienne, à Naples, à Copenhague, sont réunies aux autres antiquités, ont dû descendre dans un sous-sol obscur et humide. Les sculptures sont entassées dans deux grandes et deux petites salles où pénètre horizontalement un jour douteux. Seuls, les petits antiques (vases, terres cuites, petits bronzes, pièces d'orfèvrerie et gemmes) sont en belle lumière ; mais les vitrines qui les contiennent sont si pressées l'une contre l'autre qu'on peut à peine circuler entre elles, et les objets



A. LALAUZE d'après M. Q. DE LATOUR

MADAME DE MONDONVILLE.

Musée de St Quentin.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon Paris

placés sur les tablettes sont tellement serrés que le regard ne peut se porter sur l'un d'eux sans être distrait par ses voisins. Aussi les visiteurs



EX-VOTO A LA MÈRE DES DIEUX

(Bas-relief du musée de Berlin, trouvé à Athènes.)

ordinaires n'emportent-ils d'une après-midi passée dans ces salles qu'un souvenir confus et quelque peu maussade. Mais pour l'homme du métier, l'impression est tout autre : il parvient bien vite à se reconnaître au milieu

de ce dédale; la simplicité des salles et la pauvreté des vitrines lui sont indifférentes, et il n'a pas besoin qu'un objet soit exposé à son avantage pour en comprendre le mérite. Il ne tarde pas à se convaincre que ces collections, pour être plus inégalement composées que les nôtres, ne leur sont pas, dans leur état présent, de beaucoup inférieures, et que pour peu qu'elles continuent à s'enrichir avec la même rapidité, avant dix ans elles seront plus belles.

Il ne faut pas chercher bien loin pour trouver l'explication de cet état de choses : elle est dans la grande supériorité des sommes accordées chaque année pour les achats. Sur leur budget de 162,000 francs, nos musées nationaux ne peuvent guère, bon an mal an, consacrer aux antiquités grecques et romaines que 25 à 30,000 francs, 4 à 5,000 aux antiquités égyptiennes, et autant aux antiquités orientales : c'est un total de 35 à 40,000. A Berlin, les départements correspondants disposent d'un chiffre régulier et fixé d'avance de 65,000 marks, c'est-à-dire de 81,000 fr., soit un peu plus du double. Le directeur du Louvre parvient, il est vrai, de loin en loin, à force d'opiniâtreté et de bonnes raisons, à obtenir, pour ainsi dire de haute lutte, quelque crédit extraordinaire. Mais la Chambre ne cède jamais qu'avec humeur, les jours où, fortune rare, l'opinion du public éclairé parvient à se faire écouter d'elle, et encore alors discute-t-elle centime par centime le chiffre demandé. Qu'importent, en effet, les Musées aux électeurs de Fouilly-aux-Oies, et l'honorable représentant de Fouilly-aux-Oies y met-il jamais les pieds? S'il s'agissait de faire rectifier le tracé d'une route nationale ou d'obtenir pour un instituteur de village le ruban d'officier d'académie, il serait tout feu et tout flamme. Mais que lui fait la fresque de Botticelli ou le lécythos athénien dont on lui parle? Sait-il au juste ce que c'est que Botticelli, ou ce qu'on en tend par un lécythos? Les réunions électorales qui ont épluché ses convictions une à une et par le menu ne le lui ont jamais demandé. Et puis, quelle somme veut-on? cent mille francs pour acheter des objets dont l'entrée au Musée ne lui vaudra pas, aux élections prochaines, une voix de plus! c'est bien cher. Ah s'il s'agissait de dix millions pour un chemin de fer qui transportera dans l'année une tonne de marchandises, si la récolte des betteraves est bonne, ce serait bien différent. Il voterait alors des deux mains.

Je ne veux pas examiner si le Landtag prussien et le Reichstag allemand comptent plus d'hommes instruits que notre Chambre des députés française : à vrai dire, je craindrais les résultats de cette enquête. Mais en tout cas ce sont des assemblées beaucoup moins paralysées par la peur des braillards de comités électoraux, et beaucoup plus accessibles

à l'intelligence des nécessités de gouvernement. Les crédits qu'elles votent pour la fonte de canons et l'achat de torpilles ne les empêchent pas de pourvoir fort généreusement les grands établissements d'instruction supérieure, les musées et les entreprises scientifiques. Elles ont donné tout ce qu'on a voulu, c'est-à-dire des millions, pour l'achat des tableaux de M. Suermondt, des bustes du palais Strozzi, des médailles du comte de Prokesch-Osten. Un crédit de 850,000 marks (1,062,000 fr.) pour les fouilles d'Olympie, un autre de 400,000 marks pour les fouilles de Pergame, ont passé comme lettres à la poste. Lorsqu'on demandera à notre Chambre de l'argent pour les fouilles de Delphes, elle votera 100,000 francs...., à moins que les invalides du travail ne réclament, car ceux-là ont une voix et savent se faire écouter : les statues ne parlent pas.

Ces subsides supplémentaires fréquemment renouvelés, ces fouilles libéralement subventionnées, ont plus de part encore que les crédits réguliers à l'enrichissement du musée prussien. En dix ans, cet enrichissement a été tel que l'importance de certaines collections a doublé. Mais la rapidité de ces progrès matériels n'est pas la seule chose qui frappe le visiteur attentif; il voit bien vite que la manière de comprendre le rôle d'un musée et les devoirs de ses administrateurs n'est pas du tout la même à Berlin qu'à Paris. Pour nous, un musée est un palais destiné à offrir de temps en temps aux gens de goût une promenade agréable au milieu de belles choses. Il faut que tout y flatte la vue, que les salles en aient une riche décoration, que les vitrines en soient des meubles de luxe, et que la disposition même des objets pique la curiosité par des effets ingénieux de groupement ou d'opposition. Leur rôle est, avant tout, décoratif, comme celui des *bibelots* disséminés sur les meubles d'un salon. Que les conservateurs soient assez habiles pour découvrir les pièces qui plairont le plus au regard, qu'ils sachent les ranger avec goût, leur tâche semble aux plus difficiles être remplie. Quant aux badauds, ils sont encore moins exigeants : si les salles sont bien tenues, si l'entrée en est libre pendant un grand nombre d'heures, s'il n'y fait ni trop chaud l'été ni trop froid l'hiver, ils ne demandent pas autre chose.

Pour les Allemands, au contraire, un musée est, avant tout, uniquement un grand établissement d'instruction, au même titre qu'une université. Tout y est fait pour la science : c'est dans le personnel scientifique que l'administration se recrute; ce sont des préoccupations scientifiques qui déterminent l'achat et le classement des objets, et c'est en vue d'intérêts scientifiques que les règlements sont libellés et interprétés de la manière la plus favorable aux travailleurs. Et pour que des monuments mêmes se dégage d'une manière plus claire et plus frappante l'enseigne-

ment qu'ils portent en eux, pour qu'une simple visite au musée soit un véritable *cours de choses*, des étiquettes multipliées signalent et expliquent sommairement les pièces les plus importantes, de petits guides faits avec le plus grand soin sont mis pour quelques pfennigs à la disposition du commun des visiteurs, tandis que les érudits trouvent dans des catalogues volumineux et méthodiques tous les renseignements qui peuvent leur être nécessaires.

Il n'est peut-être pas inopportun de donner, simplement pour les deux départements entre lesquels se divisent les antiquités grecques et romaines, la liste de ces publications.

Pour le public, il y a :

Guide à travers les musées royaux. 2e éd., 1881. Prix : 50 pfennigs (65 centimes). Petit in-8° de 247 pages d'un texte compact, comprenant une description sommaire de tous les départements du musée, avec les plans des salles.

Description des monuments de Pergame. 3e éd., 1881. Prix : 10 pfennigs (12 centimes et demi).

Inventaire des moulages en plâtre. Petite édition, 1879. 128 pages. Prix : 60 pfennigs.

Les moulages des monuments découverts à Olympie. 3e édition, 1880. Prix : 50 pfennigs.

Voici maintenant les publications à l'usage des savants :

Levezow : *Inventaire des monuments antiques de l'antiquarium du musée royal de Berlin.* 1re partie, galerie des vases. In-8°, 1834, 376 pages et 24 pl.

Gerhard : *Monuments antiques nouvellement achetés par le musée royal de Berlin.* In-8°, 1836 à 1846, 123 pages et des planches.

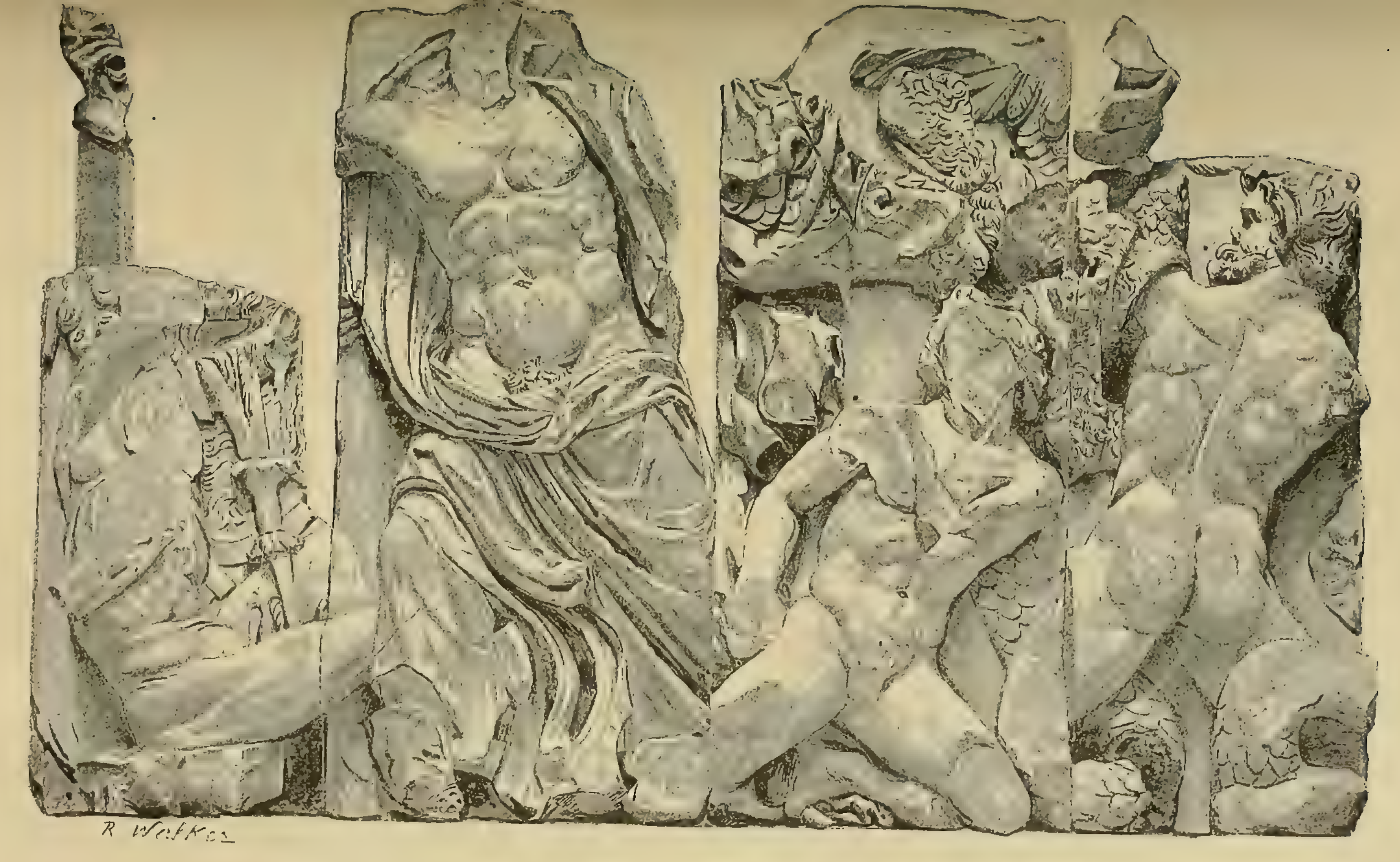
[Ces deux ouvrages étant aujourd'hui vieillis et incomplets, M. le Dr Treu travaille *activement* à les refaire.]

Toelken : *Inventaire explicatif des pierres gravées en creux de la collection royale prussienne de gemmes.* In-8°, 1835, 462 pages.

Toutes ces publications sont officielles. En voici maintenant d'autres qui, pour n'avoir pas le même caractère, n'en sont pas moins les compléments des précédentes et font connaître avec plus de détails certaines séries de monuments du musée :

Friederichs : *Monuments antiques de Berlin.* 2 vol. in-8°. — Tome Ier, 1868 : *Les moulages en plâtre du nouveau musée.* — Tome II, 1871 : *Ustensiles en bronze de l'ancien musée.*

Panofka : *Terres cuites du musée royal de Berlin.* Grand in-4°, 1842. 163 p. et 64 planches.



SOUBASSEMENT DE L'AUTEL DE PERGAME. — (Groupe de Jupiter. — Bas-relief du musée de Berlin.)

Fritsche : *Terres cuites grecques de Tanagre et d'Éphèse au musée de Berlin*. In-4°. 1878.

Gerhard : *Peintures de vases étrusques et campaniens du musée royal de Berlin*. In-folio, 1843. 48 p. et 25 pl.

— *Coupes et vases grecs et étrusques du musée royal de Berlin*. In-folio, 3 parties. 1840.

— *Peintures de vases apuliens du musée royal de Berlin*. Grand in-folio, 1845, 35 p. et 21 planches.

A quoi il faut ajouter les publications qui, sans avoir pour sujet exclusif les monuments du musée de Berlin, leur accordent une place prépondérante, comme les *Peintures choisies de vases grecs*, de Gerhard, les *Figurines grecques en terre cuite* de M. Kékulé, les *Mémoires* de l'académie de Berlin, et surtout la *Gazette archéologique*, sur la direction de laquelle le musée a la haute main et qui consacre, soit une note, soit un article étendu, soit une gravure, à presque toutes les acquisitions nouvelles.

En regard de ces éléments d'information si multipliés, si copieux, quels secours le département des antiquités grecques et romaines au Louvre offre-t-il, soit aux simples promeneurs, soit aux travailleurs sérieux? La liste n'en est pas longue à faire. De loin en loin, on aperçoit une étiquette dans une vitrine; elle est élégamment imprimée en lettres d'or sur papier cuir, et contient des indications de ce genre : « Vases de style corinthien », ou bien « terres cuites de Tanagre et de la Grèce propre. » Y a-t-il, dans les vases de style corinthien, des fabriques particulières et faciles à déterminer? On néglige de nous le dire. On juge également inutile de distinguer, dans les terres cuites grecques, celles si reconnaissables de Tanagre, celles de Mégare, celles d'Athènes; et cela lorsque l'on a sur leur provenance les renseignements les plus précis et les plus certains. Pour les vases, on nous dit : « Coupe d'Euphronios : Thésée chez Amphitrite. » Serait-il donc superflu d'indiquer en deux mots ce que venait faire Thésée auprès d'Amphitrite; suppose-t-on que tout le monde le sache? Entre des étiquettes de ce genre et pas d'étiquettes du tout, il n'y a pas grande différence. De catalogues populaires semblables aux guides de Berlin, le Louvre n'en a pas un seul, et l'utilité d'en faire n'y est pas même admise sans conteste. En fait de catalogues scientifiques, M. de Longpérier a donné, en 1868, la *Première partie* de celui des bronzes, volume excellent d'ailleurs. Mais quand viendra la seconde partie? M. Fröhner a publié, en 1869, la *première partie* de la notice de la sculpture antique. Nous attendons toujours la suite. Du même M. Fröhner est le catalogue des inscriptions grecques, édité en 1865; à quand celui des

inscriptions latines et des additions nouvelles et nombreuses apportées à la série des textes grecs ?

On le voit : depuis 1869, dans une période de treize années marquée par un effort universel, par un véritable réveil scientifique, par une transformation complète de l'enseignement supérieur, le service des antiquités grecques et romaines n'a pas publié une ligne[1]. A-t-on du moins préparé quelque chose? Un seul volume, celui des terres cuites. L'œuvre est assez avancée et le nom de son auteur, M. Heuzey, garantit qu'elle sera excellente. Mais voici M. Heuzey passé, comme conservateur, à un autre département, celui des antiquités orientales, où il y a fort à faire. N'en résultera-t-il pas un nouveau retard? Un autre fonctionnaire des antiques travaille, dit-on, à remanier et à compléter le catalogue de M. Fröhner : dans son intérêt même et dans celui du renom de la science française, on ne peut que lui conseiller de prendre tout son temps. L'achèvement du catalogue des bronzes est laissé de côté. Quant à la série dont il serait le plus nécessaire d'avoir un inventaire, celle des vases, le travail n'est pas même projeté, et personne, dans l'administration actuelle, n'est capable de l'entreprendre.

Mais ce n'est pas seulement par le classement des objets, par la rédaction d'étiquettes et la publication de catalogues grands et petits que se manifeste l'activité d'un conservateur de musée. Les catalogues ne peuvent être toujours au courant; toutes les questions qui surgissent à propos d'un objet décrit ne peuvent y être abordées. Le conservateur doit pouvoir compléter de vive voix leurs lacunes, suppléer à leur ancienneté, donner au travailleur des conseils, l'aider dans l'examen auquel il se livre, lui suggérer des rapprochements : c'est ce que les fonctionnaires du musée de Berlin sont obligés à faire, et pour leur rendre impossible de se soustraire à ce devoir, on les astreint à être présents depuis l'ouverture jusqu'à la fermeture des portes et on a placé leurs cabinets d'étude de plain-pied avec les salles du musée. Ils sont ainsi à la disposition, non du gros public, mais des travailleurs, qui viennent sans cesse recourir à eux. D'ailleurs, la contrainte est superflue : professeurs pour la plupart, habitués à faire travailler des étudiants, et assez sûrs d'eux-mêmes pour ne point redouter les questions, ces messieurs se prêtent aux sollicitations dont ils sont l'objet avec une complaisance inépuisable. Ils ont de plus sous la main une riche bibliothèque dont ils peuvent faire

1. Je ne m'occupe, je le répète, que des antiquités grecques, étrusques et romaines. Je n'ai donc point à faire entrer en ligne de compte la très bonne notice que M. Héron de Villefosse a donnée de la salle judaïque et chrétienne.

venir les livres, soit pour les consulter eux-mêmes, soit pour les remettre entre les mains de leurs visiteurs. Au Louvre....

J'aurais encore beaucoup à dire s'il n'était grand temps de mettre un terme à ces réflexions amères. Je regrette de m'y être abandonné, mais lorsque je constate en quelque chose une infériorité de la France vis-à-vis des autres pays, je ne puis rester maître de moi. Je ne sais si c'est mon long séjour à l'étranger qui m'a rendu aussi impressionnable. Les gens dont toute la vie s'est passée entre Montmartre et Charonne sont plus heureux : il y a longtemps qu'ils se sont affranchis de cette superstition qu'on appelle le patriotisme.

Parmi tous les départements des musées royaux, celui de la sculpture antique est resté jusqu'à ces dernières années le plus pauvre. Berlin était loin des lieux où se font les découvertes, et le trésor prussien souvent à court ; aussi avait-on dû se contenter de morceaux de troisième et de quatrième ordre, sinon de pis. Une amazone beaucoup trop célèbre, une bacchante maniérée, une joueuse d'osselets d'un faire bien sec, ne méritent pas d'arrêter longtemps l'attention. Au milieu de ces médiocrités, le regard se porte tout de suite vers une statue en bronze trouvée à Rome au début du siècle dernier, et qui, après avoir passé par les collections du prince Eugène et du prince de Lichtenstein, fut achetée par Frédéric II et placée par lui à Sans-Souci. Elle représente un jeune homme debout, les mains levées vers le ciel, dans l'attitude de la prière. C'est une figure élégante et d'un beau jet. Je préfère néanmoins à tout cet ancien fonds d'origine romaine quelques fragments récemment achetés et qui ont cette saveur particulière aux moindres œuvres grecques; notamment une tête de femme voilée[1] que l'on prend d'ordinaire, sans l'ombre d'une raison, pour un portrait d'Aspasie, et qui pourrait bien en réalité provenir d'une statue de Démèter. Le voile ramené en avant projette son ombre sur le front, presque entièrement recouvert par les bandeaux plats et ondulés entre lesquels est divisée la chevelure. Le nez est long et droit, le joues amaigries ont de larges méplats, les lèvres sont minces et bien découpées, le menton en pointe. La physionomie, sérieuse et mélancolique, a cette grâce indéfinissable, cette distinction et cette chasteté qui caractérisent les têtes de femmes qu'ont sculptées les maîtres de ce moment de transition si rapide et si intéressant qui relie l'art archaïque à l'art de la grande époque.

La série des bas-reliefs funéraires et votifs est assez nombreuse, grâce

1. Bernouilli : *Archæologische Zeitung*, 1877, pl. 8.



SOUBASSEMENT DE L'AUTEL DE PERGAME. — (Groupe d'Athéna. — Bas-relief du musée de Berlin.

à des acquisitions faites pendant ces dernières années. Je passe les banquets sacrés, l'Artémis d'Argos et la stèle de Sparte sur laquelle est sculpté un guerrier : tous ces morceaux sont surtout curieux pour l'archéologue. Mais tout homme épris du beau s'arrêtera avec plaisir devant un ex-voto athénien, une stèle malheureusement brisée à droite et qui représentait une scène d'offrande à la Grande Déesse, la Mère des Dieux, dont le sanctuaire était situé au sud de l'Agora et renfermait, outre le temple même, le dépôt des archives de l'État et l'édifice où se réunissait le conseil des Cinq-Cents[1]. La partie droite du bas-relief, aujourd'hui manquante, contenait sans doute le groupe des suppliants. A l'extrémité de la partie gauche est la Déesse, assise sur un trône, tendant de la main droite une phiale et tenant le tympanon de la main gauche. A ses pieds, du côté droit, est couché un lion. Devant elle, Phéréphatta, debout, tient une torche. Plus loin, et en partie emporté par la cassure, Hermès Cadmilos s'apprête à verser dans la phiale de la déesse le vin d'un prochoos qu'il tient à la main. Le bas relief est de la fin du IVe siècle, et il est malheureusement impossible de savoir si le sculpteur qui l'a fait s'est inspiré de la statue placée au fond du temple, statue qui était l'œuvre de Phidias. En tout cas, s'il a imité ce modèle, il l'a fait très librement, et la figure même de la Déesse ainsi que l'ensemble de la composition rappellent beaucoup plutôt le style de Praxitèle que celui de l'auteur du Jupiter olympien. Le dessin des têtes, le modelé des nus et l'arrangement des draperies est de cette élégance un peu molle qui distingue les bas-reliefs de l'époque de Philippe et d'Alexandre, et que l'on retrouve entre autres dans la stèle des fils de Leucon découverte au Pirée.

Malgré l'intérêt de ces quelques pièces, le musée de Berlin n'occuperait encore qu'un rang fort modeste parmi les collections de l'Europe. Heureusement, depuis trois ans, il s'est enrichi d'un ensemble de sculptures monumentales considérable par la masse et d'un immense intérêt pour l'histoire de l'art : je veux parler des marbres de Pergame.

On sait la fortune rapide de la dynastie pergaménienne. Son fondateur fut Philétæros, un simple eunuque de Tieion en Paphlagonie. Lysimaque lui avait confié la garde de son trésor, renfermé dans la citadelle de Pergame et montant à la somme, énorme pour l'époque, de 9,000 talents (54 millions). Philétæros resta longtemps fidèle, mais, à la fin du règne, les intrigues de la reine Arsinoë, les crimes qui ensanglantèrent la famille de Lysimaque, lui donnèrent un motif ou un prétexte pour se révolter. La mort de Lysimaque, celle presque simultanée de son ennemi Séleu-

1. Curtius : *Arch. Zeitung*, 1880, pl. 1.

cus, et les désordres qui s'ensuivirent, lui permirent de rester indépendant dans son château, et quand il mourut en 263, à l'âge de quatre-vingts ans, son neveu Eumène Ier recueillit sans difficulté le pouvoir, la forteresse et le trésor. Une victoire remportée sur Antiochus Soter près de Sardes assura sa domination sur la plaine tout entière du Caïque. Il mourut, en 241, d'une congestion produite par l'ivresse, laissant un État déjà vaste et riche à son cousin Attale Ier.

C'était le temps de la grande poussée des populations gauloises vers le levant. La basse vallée du Danube occupée, la Thrace et la Macédoine ravagées tout à loisir, la Grèce tâtée en vain, des bandes de guerriers qui se donnaient à eux-mêmes le nom de *Galates*, c'est-à-dire *les braves*, s'étaient présentées sur la côte de l'Hellespont et du Bosphore. Le roi de Bithynie Nicomède les prit à son service et leur fournit des vaisseaux pour passer en Asie (278). Ils lui furent en effet d'un puissant secours dans la lutte qu'il soutenait contre son frère Zypoïtès. Aussi, après la victoire, ils obtinrent de lui une partie du pays conquis, et, unis aux prisonnières bithyniennes et paphlagoniennes, y formèrent une population mixte qui prit bien vite quelque chose des mœurs grecques tout en gardant l'énergie brutale et l'humeur aventureuse de la race gauloise. Mis en goût par leurs premiers succès, ils se divisèrent à l'amiable l'Asie, comme on partage une proie, et leurs bandes d'une mobilité extrême jetèrent pendant trente ans tout le pays dans la terreur, depuis l'Halys jusqu'à la mer Égée et le Pont-Euxin jusqu'au Taurus. Tantôt à la solde des rois de Syrie et de Bithynie, tantôt en guerre avec eux, et, dans un cas comme dans l'autre, agissant pour leur propre compte, ils pillaient, rançonnaient, brûlaient.

Attale Ier de Pergame (241-197) fut le premier qui osa leur refuser de l'argent et leur tenir tête ; il les vainquit dans une grande bataille, les rejeta vers les sources du Sangarios, dans la contrée montagneuse qui garda le nom de Galatie, et les força à y rester à peu près tranquilles. C'est à la suite de ces exploits que, le premier de sa famille, il prit le titre de roi, et que, pour consacrer sa gloire, il érigea sur l'Acropole d'Athènes, au-dessus du mur méridional, une suite de bas-reliefs qui formaient au terre-plain de la citadelle comme une longue balustrade.

La fin du règne d'Attale ne fut pas moins glorieuse que le début et étendit jusqu'au Taurus les limites du royaume de Pergame. Cette prospérité continua sous Eumène II (197-159), grâce à l'alliance romaine, soigneusement cultivée et habilement mise à profit. C'est sous le règne de ce dernier prince que fut achevé l'ensemble de monuments qui fit de Pergame une des plus belles villes du monde grec, et surtout cette vaste bibliothèque rivale de celle d'Alexandrie.

Parmi les édifices de la capitale des Attalides, il y en a un qu'Ampélius, obscur compilateur du IIIe siècle, range au nombre des merveilles du monde : « A Pergame, dit-il, est un autel haut de quarante pieds, avec de très grandes sculptures ; il contient une gigantomachie[1]. »

Cette phrase, perdue dans un livre insignifiant, est le seul texte qui fasse connaître l'existence de cet autel monumental. Elle ne nous dit même pas s'il était dans la ville ou sur l'Acropole, ou hors des portes. Il y a quelques années, on n'en voyait aucune trace et on pouvait le croire entièrement détruit. La petite ville commerçante de Berghama occupe l'emplacement même de la cité hellénique et en recouvre, à peu d'exceptions près, les derniers restes. Quant au sommet de la colline assez haute qui formait l'Acropole, il était couronné par une ancienne église et un château byzantins, eux-mêmes en ruines, et exploités comme une carrière. Tout au plus, des chapiteaux et des tambours de colonnes, apparaissant çà et là dans les murailles et au milieu des décombres abandonnés à qui voulait y cuire de la chaux ou y chercher des pierres, donnaient-ils à penser qu'à cette place il y avait eu dans l'antiquité quelque construction importante dont rien ne permettait de deviner la nature.

En 1866, un ingénieur allemand, M. Carl Humann, qui avait emporté de l'Université quelques notions élémentaires sur l'histoire de l'architecture et de la sculpture antiques, et qui était venu chercher fortune au service de la Turquie, fut chargé par le gouvernement ottoman d'étudier le tracé d'une route à construire entre Constantinople et Smyrne. Ces études le conduisirent à Pergame, et là il vit, sans y prêter grande attention, chez un vieux médecin grec, M. Rhallis, un fragment de sculpture en haut relief qui venait d'être trouvé par des chaufourniers sur le sommet de l'Acropole, et que M. Rhallis avait acheté pour l'envoyer à Constantinople, au prince Alexandre Karathéodoris : ce marbre représentait un lion attaquant un homme. Trois ans plus tard, en 1869, M. Humann, ayant conclu un traité avec le gouvernement turc pour la construction de diverses routes dans le vilayet d'Aïdin, revint à Pergame, y établit son quartier général et se mit à exploiter lui-même et à faire exploiter par ses entrepreneurs les ruines de l'Acropole. Un jour, il y vit trouver une grande plaque, en haut relief encore, sur laquelle était un personnage dans l'attitude de la lutte ; il fit creuser plus profondément en cet endroit, il découvrit les restes d'un escalier. Ses autres travaux et une attaque de fièvre l'empêchèrent de poursuivre ses recherches, mais le marbre de M. Rhallis et celui qu'il avait trouvé lui-même lui avaient,

1. Ampelius : *Miracula mundi*, 14.

comme on dit, mis la puce à l'oreille, et ayant un jour, à Constantinople, rencontré M. Curtius, le directeur de l'Antiquarium de Berlin, il lui parla de ses découvertes et le décida à venir à Pergame. Les ouvriers s'étaient, pendant ce temps, attaqués aux murs de la forteresse byzantine et, en les démolissant, ils avaient trouvé d'autres fragments de même style, assez nombreux pour qu'on pût reconnaître qu'ils appartenaient à une gigan-



GUERRIER COMBATTANT.

(Bronze du musée de Berlin trouvé à Dodone.)

tomachie. Il fut dès lors convenu que M. Humann continuerait sans bruit et petit à petit ses fouilles et enverrait au consulat allemand de Smyrne ce qu'il découvrirait. Une visite de M. Hirschfeld, en 1874, lui apporta de nouveaux encouragements. Enfin, en 1878, l'importance de l'entreprise devenant difficile à cacher et M. Conze, devenu depuis peu directeur du département de la sculpture antique, s'étant avisé du texte d'Ampélius qui indiquait à quel monument on avait affaire, le gouvernement allemand demanda à la Sublime-Porte une autorisation régulière. Dès lors, les

fouilles se poursuivirent au grand jour, d'une manière scientifique, et sous la direction d'archéologues et d'architectes attitrés. En trois campagnes énergiquement conduites, le sommet de l'Acropole fut presque entièrement déblayé et laissa réapparaître tout l'ensemble de constructions dont les Attalides l'avaient couvert[1].

Le sommet assez escarpé de la montagne avait été transformé par des remblais et des murs de soutènement en une série de terrasses dont la première en venant de la ville renfermait l'autel mentionné par Ampélius, une seconde le temple d'Athéna Poliade Nicéphore, et dont la troisième fut plus tard surmontée d'un temple d'Auguste. L'autel était un immense rectangle, échancré sur un de ses petits côtés par l'escalier dont M. Humann avait retrouvé les marches, et circonscrit sur ses autres faces par des murs revêtus de dalles de marbre et décorés de reliefs. Sur trois des côtés de la plate-forme, celui de l'escalier excepté, régnait un double portique ionique qui enclavait la place où avaient lieu les sacrifices et permettait d'assister, sans craindre le soleil ni la pluie, aux cérémonies du culte.

Tout le pourtour du soubassement avait été orné d'une frise haute de 2m,30 et surmontée d'une moulure très saillante : on avait couvert de sculptures même les deux parois décroissantes de hauteur et entaillées par les marches qui bordaient l'escalier. Cette frise se développait sur une longueur de plus de 120 mètres ; les morceaux retrouvés forment plus de 80 mètres. Sur les dalles de marbre qui la composent sont sculptées des figures en très haut relief, présentant même assez fréquemment des parties détachées en ronde bosse. Des accessoires de métal, aujourd'hui disparus mais dont les tenons se voient, complétaient sur plusieurs points le travail du marbre. Le sujet représenté était bien, ainsi que le dit Ampélius, la lutte des Dieux de l'Olympe contre les Géants fils de la Terre. Bien souvent déjà cette victoire des Olympiens avait fourni une matière aux artistes chargés de décorer les temples de la Grèce; elle avait été représentée sur le fronton du grand temple de Jupiter à Agrigente, sur le bouclier de l'Athéna Parthénos, sur la frise intérieure du temple d'Athéna Poliade à Priène. Des épisodes de la même lutte avaient été figurés sur les métopes d'un des temples de Sélinonte et sur quelques-unes de celles du Parthénon, de l'Héræon d'Argos, du temple de Delphes.

Si cette guerre mythologique fut choisie pour la décoration de l'autel de Pergame, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle permettait une composition de grand effet et facile à allonger indéfiniment, mais

1. Conze, Humann, Bohn, etc.: *Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon.* 1880 et 1882.

parce qu'elle formait une allusion transparente à la victoire de la civilisation grecque et de ses défenseurs les Attalides sur le désordre et la barbarie représentés par les Galates.

Mais si le sujet était bien vieux, si vieux qu'on eût pu le croire épuisé, la manière dont il fut traité était toute nouvelle.

Certes, c'est une grosse erreur que de regarder l'art grec comme un art froid, immobile dans la pureté de ses lignes et figé dans sa majesté. Immobile la victoire de Pæonios ou celle de Samothrace? Immobiles les Dieux des frontons du Parthénon, les Amazones de la frise de Bassæ, les Centaures et les Lapithes du fronton d'Alcamène à Olympie? Les emportements des passions ne sont pas restés plus inconnus aux sculpteurs de la Grèce qu'à ses poètes tragiques. On pouvait même soupçonner qu'en Asie mineure, sous les successeurs d'Alexandre, à une époque où le goût blasé voulait pour le réveiller des émotions plus fortes et au milieu d'une population chez laquelle les soubresauts de l'âme étaient plus violents que chez les Hellènes, cet amour des choses dramatiques avait été poussé fort loin. Aux antithèses heurtées, à l'emphase d'expressions de l'éloquence asiatique devait correspondre un art ami, lui aussi, des oppositions violentes et de l'exagération des effets. Et, de fait, les quelques œuvres de cette époque et de ce pays que nous avons conservées, le groupe si tourmenté du Laocoon, œuvre d'Agésandros de Rhodes, le Supplice de Dircé, sculpté à grand fracas par Apollonios et Tauriscos de Tralles[1] et la mêlée furieuse de Grecs et d'Amazones qui se développe sur la frise du temple construit par Hermogène à Magnésie du Méandre, prouvaient qu'il en était bien ainsi, et que l'art asiatique au IIIe et au IIe siècle avait recherché avant tout l'énergie des attitudes et l'intensité de l'expression.

Toutefois, aussi bien dans le Laocoon que dans le Supplice de Dircé, la violence n'est qu'apparente et superficielle. On sent, en les examinant de près, qu'un sculpteur fort calme a cherché lentement, péniblement, et d'après des règles d'école, comment il devait exprimer le paroxysme de douleur du vieux prêtre de Neptune et le paroxysme de colère d'Amphion et de Zéthus. Le Laocoon est un acteur qui étudie son rôle et cherche devant sa glace l'effet que produit la contraction de son visage; les deux fils d'Antiope sont des gymnastes qui prennent des poses. Et cet art qui veut paraître pathétique et brutal est en réalité un art indifférent et sans force. La frise de Magnésie, antérieure d'un siècle environ, laisse voir sous son exécution lourde et inachevée plus de vigueur véritable. Mais c'est bien autre chose dans les marbres de Pergame. Ici le brio n'est pas

1. C'est le groupe désigné d'ordinaire par le nom de *Taureau Farnèse.*

seulement dans le dessin, dans la facture : il est dans l'invention même. Dans cette mêlée furieuse, où s'entrechoquent de mille manières des êtres de natures différentes, les uns de race divine et conservant jusque dans leur fureur leur dignité olympienne, les autres nés de l'air ou de la terre, moitié hommes et moitié monstres, décelant par leur conformation bizarre leur caractère chaotique et exprimant sur leur visage les passions les plus farouches, il y a une fougue spontanée, une fertilité naturelle d'imagination qui frappent au premier coup d'œil et forcent l'admiration.

Dans cette époque de décadence on ne s'attendait pas à rencontrer une si vigoureuse poussée de sève.

Mais hélas! ce sont là dons d'imagination seulement, et où l'âme n'est pour rien. Avec le Laocoon et le taureau Farnèse nous étions en présence d'habiles metteurs en scène; maintenant nous avons affaire à des dramaturges de race, mais toujours à des dramaturges. Ces fureurs qu'ils représentent, ils ne les ressentent un moment que par un effort de la volonté. Ces géants dont ils font battre violemment les ailes ou dont ils allongent les jambes en replis monstrueux de serpents, ils savent bien qu'ils n'ont jamais existé. Ils développent avec une verve étourdissante un thème qui les intéresse; mais ils ne croient plus. L'auteur du Jupiter olympien et de la Naissance d'Athéna croyait, lui, et c'est pour cela qu'après vingt-trois siècles il parle encore à notre âme et en fait vibrer toutes les fibres.

Les preuves de ce scepticisme abondent : parfois l'artiste nous laisse voir qu'il s'amuse des monstres qu'il produit; il relie par des feuillages architecturaux la cuisse humaine de certains de ses géants au corps de serpent qui la prolonge; çà et là, il entremêle à leurs écailles de petites feuilles d'acanthe. Les plumes qui recouvrent les nervures des ailes de tel ou tel personnage sont tout à fait chimériques. Les lions de Cybèle et les chiens d'Artémis sont des animaux purement décoratifs; le pied droit de la déesse, placé en avant, est en pleine lumière; tout aussitôt l'artiste l'entoure d'une chaussure ciselée avec amour, qui attire le regard aux dépens du reste; le foudre de Jupiter est un instrument de serrurerie des plus compliqués, un vrai chef-d'œuvre de maîtrise. On sait avec quelle conscience sont exécutés les moindres détails des motifs de décoration dans les monuments athéniens. Ici l'exécution est d'une inégalité d'autant plus choquante que ces reliefs étaient sous l'œil du spectateur, et trahit en beaucoup de parties une négligence, une insouciance qu'explique mais ne justifie pas la nécessité de travailler vite et d'employer un grand nombre de praticiens. L'homme qui a conçu cette immense composition et qui a fait, sans doute avec l'assistance de plusieurs élèves, les maquettes

de ces centaines de figures, était certes un artiste de tempérament, un de ces maîtres qui, naturellement, sans effort, voient *plein* et font *gras*. Les parties qu'il a faites lui-même, parce que leur position les mettait plus en vue ou qu'elles l'intéressaient davantage, sont d'une exécution large, savoureuse, vraiment grecque. Mais l'œuvre dépassait



THÉSÉE ET LE MINOTAURE.

(Bronze du musée de Berlin, trouvé à Aphrodisias.)

évidemment les forces d'un homme : il aurait fallu au travailleur le plus actif des années pour l'étudier, des années pour la tailler dans le marbre. Pour bien des parties il a dû dessiner de *chic*, sans modèle sous les yeux ; il a cédé au désir de simplifier sa besogne en pillant çà et là ses devanciers, en introduisant dans ses groupes telle figure, tel détail emprunté à des compositions célèbres : l'Ilissus du fronton ouest du Parthénon est devenu un géant tombé. Il y a à Pétersbourg un bas-relief qui

représente les Niobides : l'œuvre n'est pas très ancienne, mais l'original dont elle est la copie ou l'imitation devait remonter au IVe siècle. Or nous retrouvons ici un des personnages de cette scène. Nous y reconnaissons encore une des figures d'un beau bas-relief athénien, un fantassin renversé par un cavalier. Si nous avions un plus grand nombre de statues et surtout d'ensembles décoratifs du Ve et du IVe siècles, il est vraisemblable que ces plagiats nous apparaîtraient bien plus nombreux[1]. Enfin, dans l'exécution même, il a fallu confier les figures les moins exposées au regard et la plupart des parties accessoires à des ouvriers dont tous n'étaient pas de premier ordre. De là des corps de toute beauté terminés par des mains et par des pieds détestables, des serpents sans réalité, espèces de sacs de son entourés d'écailles, des morceaux informes à côté de morceaux superbes.

Les groupes de Jupiter et d'Athéna occupaient, des deux côtés de l'escalier, les deux moitiés entre lesquelles était partagée la façade principale. C'est eux que l'on apercevait en arrivant, et d'après eux se formait la première impression sur l'ensemble de l'œuvre. Il était donc naturel qu'ils fussent traités avec un soin tout particulier ; et, en effet, ils sont très supérieurs au reste, à la fois pour la composition et pour la facture. Le groupe de Jupiter surtout est une œuvre magistrale. Le Dieu marche d'un pas rapide vers la gauche, tendant en avant, pour se couvrir, son bras gauche enveloppé de l'égide et brandissant dans la main droite un foudre. Ses draperies, dérangées par la violence de son action, découvrent son torse puissant. A ses pieds se débattent deux géants ; l'un, la cuisse traversée par un coup de foudre, a été renversé en arrière, mais cherche encore à résister. L'autre, frappé au dos et tombé sur ses genoux, semble renoncer à se défendre. Un troisième, dressé sur les enroulements de serpents qui lui servent de jambes, la mine farouche et les cheveux au vent, combat contre l'aigle du maître de l'Olympe. Dans ce groupe si serré il n'y a ni enchevêtrement ni confusion. Les grandes lignes sont aussi simples et aussi harmonieuses que les détails sont beaux.

Le groupe d'Athéna est, à mon avis, sensiblement inférieur. Les lignes y sont plus compliquées, les détails plus mesquins, l'exécution plus pauvre et plus sèche. Les plis profondément refouillés des étoffes donnent des ombres trop noires qui trouent la composition et blessent le regard. La déesse saisit par les cheveux un géant, tandis que son compagnon ordinaire, le serpent Érichthonios, le mord avec fureur au sein.

1. La frise de Pergame a, d'ailleurs, éprouvé un traitement pareil : elle a été mise à contribution par les auteurs du Laocoon et par le sculpteur d'un sarcophage qui est à Rome.

Le fils de la Terre, accablé par cette double attaque, tombe sur le genou et, dompté, impuissant, ses ailes battant l'air en vain, il lève au ciel un regard désespéré et tend son bras défaillant vers sa mère Gè, qui, sortant à moitié du sol, semble implorer pour lui la pitié de Pallas. L'idée est heureuse, quoique un peu raffinée, mais elle est exprimée avec trop de recherche et par de trop petits moyens. Le mouvement du géant est beau, mais son corps est trop détaillé et ses yeux, enfoncés à l'excès, ne rappellent en rien la nature. L'angoisse poignante du visage de Gè nous toucherait davantage, si ses cheveux, ciselés avec un soin minutieux, n'interrompaient, en attirant notre attention, le développement de notre sympathie. La pose d'Athéna est banale et il est bien difficile de s'expliquer comment est fait le corps de la Victoire qui vole vers elle et lui tend une couronne.

Un autre fragment peut être comparé à ces deux groupes : c'est le débris d'un attelage d'hippocampes. La poitrine de ces animaux est superbe et des espèces de nageoires placées sur les épaules dissimulent adroitement l'attache de leur corps de dragon à leur avant-train de cheval. Très beau également, le torse d'Apollon, et même d'un style plus pur que le reste. L'artiste a encore très habilement disposé les trois têtes et les six bras d'Hécate ; tout en marquant d'une manière assez précise ce type imposé par la tradition, il en a dissimulé la bizarrerie. Mais dans le reste, à côté de quelques belles parties, que de choses médiocres ou même absolument mauvaises ! Que dire de cette Cybèle à longues tresses qui pousse à travers la mêlée son attelage de lions Louis XIV, et des animaux chimériques qui forment la meute d'Artémis ?

Telle est cette œuvre colossale et étonnante. Les archéologues de Berlin ont trop longtemps souffert de ne posséder dans leur galerie de sculpture aucun morceau de premier ordre, pour que l'on puisse être surpris de l'enthousiasme avec lequel ils ont accueilli la découverte de la frise de Pergame. A en croire certains d'entre eux, les marbres d'Elgin auraient maintenant des rivaux. Mon admiration va beaucoup moins loin et bien des réserves s'y mêlent. Je reconnais bien la Grèce dans la puissance de l'invention, dans le faire souple et robuste du Jupiter et des géants qui l'entourent ; je la cherche en vain dans l'Artémis, le Dionysos, la Cybèle. Ce mélange d'outrances et de défaillances, ce heurt perpétuel du style et du mauvais goût me déroutent et me choquent. Je suis d'ailleurs, je l'avoue, un juge mal disposé, n'ayant jamais eu grand goût ni pour le roman de cape et d'épée ni pour le mélodrame du boulevard. Involontairement, en face des plus beaux morceaux de la frise de Pergame, je songe à cet admirable groupe du *Départ*, que

Rude a sculpté sur l'Arc de Triomphe. C'est peut-être, chose étonnante, le morceau de sculpture qui présente le plus d'analogies avec les marbres du musée de Berlin. Mais le rapprochement est loin de tourner au désavantage du sculpteur moderne. Certes, il a bien moins que son prédécesseur la forme humaine au bout des doigts, mais il a de plus que lui la foi profonde. L'enthousiasme qui éclate dans son œuvre nous empoigne et nous transporte : la frise de Pergame nous surprend par sa fougue, nous séduit par sa variété. Entre le *Départ* et elle, il y a la même différence qu'entre le *Cid* et la *Tour de Nesle.*

Nous ne connaissons ni la date exacte à laquelle l'autel a été construit ni les noms des artistes qui le décorèrent. C'est Attale I[er] qui remporta la victoire sur les Gaulois et c'est lui, les auteurs le déclarent et quelques débris d'inscriptions le confirment, qui consacra les groupes monumentaux destinés à rappeler cet événement. Mais est-ce également lui qui érigea l'autel de Zeus et d'Athéna? Ne serait-ce pas plutôt Eumène, qui semble avoir eu encore davantage le goût des constructions fastueuses? La forme des lettres dans les inscriptions gravées à côté ou au-dessus de certains personnages de la frise semble à M. Conze se rapporter plutôt au règne de ce dernier prince. Pline nous indique les noms des artistes auquels Attale confia l'exécution des groupes de Grecs et de Galates : Isigonos, Phyromachos, Stratonicos de Cyzique, Antigonos. Sans doute c'est parmi ces noms qu'il faut aussi chercher ceux des auteurs de la gigantomachie. Mais lesquels choisir ?

Les petites antiquités, vases, gemmes, petits bronzes et terres cuites, forment, je l'ai déjà dit, un département séparé et sont placées dans deux grandes et trois petites salles, au premier étage du nouveau musée. Les premières vitrines que l'on rencontre renferment les bronzes : une remarquable suite de miroirs étrusques, quelques miroirs grecs, les uns montés sur des pieds en forme de statuette d'Aphrodite, les autres renfermés dans des boîtiers ornés de reliefs (deux de ceux-ci sont fort beaux); plusieurs cistes prénestines et un assez grand nombre de statuettes, dont aucune n'a l'importance de notre Apollon de Piombino, mais dont plusieurs sont fort intéressantes pour l'histoire de l'art. La perle de la collection est, à mon sens, le petit guerrier dont nous donnons ici un dessin[1]; il a été trouvé à Dodone et la courbure de la base sur laquelle il est posé donne à penser qu'il était placé sur le rebord d'un vase, avec le combattant qui lui faisait vis-à-vis. Le bouclier en avant, les jambes bien ouvertes, la tête

1. Engelmann : *Arch. Zeitung*, 1882, pl. 7.

surmontée d'un casque très haut, il brandit de la main droite sa lance. C'est presque l'attitude dans laquelle Tyrtée nous représente l'hoplite au milieu du combat : « Qu'il se tienne ferme, les jambes bien écartées, affermi de ses deux pieds sur le sol, les cuisses et le bas des jambes et la poitrine



ACHILLE PANSANT PATROCLE BLESSÉ.

(Fond d'une coupe de Sosias. — Musée de Berlin.)

et les épaules abrités dans le ventre de son large bouclier ! Que dans sa main droite il brandisse sa forte lance et qu'il secoue sur sa tête son terrible cimier ! » Bien modelé, retouché soigneusement au burin, recouvert d'une de ces patines minces et brillantes, d'un vert bleuâtre, si chères aux collectionneurs, cette petite statuette est un des plus jolis

monuments qui nous restent de l'art du bronze à la fin du VI[e] siècle.

Une canéphore provenant de Pæstum et postérieure de quelque dix ou vingt ans à peine, est d'un travail moins fin, mais d'une grâce plus suave. Debout, dans une attitude déjà assouplie, le bras droit levé pour soutenir la corbeille sacrée (aujourd'hui manquante), elle pose ses pieds nus sur l'abaque d'un chapiteau ionique, qui sans doute était placé sur une petite colonnette. Tout autour du chapiteau est gravée une inscription : Τἀθάνάι Φιλλὼ Χαρμυλίδα δεκάταν « à Athéna, Phillo fille de Charmylidas a consacré ceci comme dîme[1]. »

Un Apollon provenant de Naxos et datant aussi des environs de l'an 500 a des formes un peu plus lourdes et plus gauches[2]. Le dieu est dans cette attitude de marche lente que les artistes primitifs lui ont si souvent donnée. Sa chevelure est, comme toujours, peignée avec grand soin, et, à l'ordinaire encore, trois longues boucles descendent de derrière ses oreilles et vont s'étaler régulièrement en avant de ses épaules. L'intérêt de cette figurine vient surtout de l'inscription gravée sur la base : Δειναγόρης μ' ἀνέθηκεν Ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι : « Deinagorès m'a consacré à Apollon qui lance ses traits au loin. »

Une tête de femme provenant de Sparte et malheureusement très fruste, plusieurs répétitions de l'Hermès Criophore, dont l'une, trouvée en Crète, est curieuse par sa grande antiquité et la sauvagerie de son exécution, enfin une gorgone étrusque qui formait le pied d'un grand vase, complètent la collection des bronzes archaïques. La grande époque de l'art, le V[e] et IV[e] siècle, sont, là comme partout, mal représentés, et pour retrouver des pièces de valeur il faut descendre jusqu'au temps des successeurs d'Alexandre.

Le Thésée terrassant le Minotaure, qui a été trouvé au Caire, à Aphrodisias, et qui est reproduit à la page 241, appartient en effet à cette suite que l'école de Lysippe a eue en Asie mineure pendant le III[e] siècle[3]. C'est un groupe d'une composition fort originale : destiné à servir d'applique et à être fixé soit sur un vase, soit sur un meuble, il ne pose point sur le sol et les deux personnages dont il est formé semblent comme suspendus. Thésée bondit sur le dos du monstre déjà vaincu et tombé sur ses genoux, et, appuyant vigoureusement, pour prendre un point d'appui, la main droite sur son épaule, il saisit de l'autre une de ses cornes et s'apprête à la briser. Les proportions ont cette sveltesse systématiquement

1. E. Curtius : *Arch. Zeitung*, 1880, pl. 6.
2. Fränkel : *Arch. Zeitung*, 1879, pl. 7.
3. Conze : *Theseus und Minotauros*. Berlin, 1878.

exagérée que le maître de Sicyone avait mise à la mode ; les têtes sont extrêmement petites, les muscles indiqués avec une précision qui confine à la sécheresse. Mais l'arrangement est habile, les lignes s'enchevêtrent sans confusion et laissent entre elles des jours qui donnent à l'ensemble une grande légèreté.

L'Antiquarium ayant eu longtemps pour directeur l'homme que l'on peut appeler le fondateur de la science céramographique, Édouard Ger-



PATÈRE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

(Musée de Berlin.)

hard, il n'est pas surprenant que la collection de vases soit fort belle. Un beau fragment de vase de Théra, avec une Artémis ailée tenant un lion par la queue, est un bon échantillon de la poterie primitive des îles. Les débuts de la céramique athénienne sont brillamment représentés par une grande amphore trouvée en 1880 sur l'Hymette ; c'est un vase à fond couleur de terre et à figures brunes, dont le dessin enfantin rappelle à la fois le style des îles et le style de Mycènes. De chaque côté du cou est un couple de guerriers combattant ; sur chaque face de la panse, entre les attaches des anses, un tableau représente un homme monté sur un char à deux chevaux et suivi d'un cavalier. La décoration

se termine par une bande circulaire de palmettes renversées. Une chytra à trois pieds, trouvée à Tanagra, et une sorte de boîte rectangulaire provenant de Thèbes, comptent parmi les monuments les plus anciens et les plus curieux de la fabrique béotienne.

Ainsi que dans tous les musées d'Europe, sauf celui d'Athènes, les vases corinthiens sont peu nombreux et sans importance. Mais en revanche le musée de Berlin a recueilli la majeure partie de cette curieuse trouvaille de plaques votives faites il y a trois ans sur l'Acrocorinthe[1], près du hameau de Pendé-Skouphia. Le Louvre ne possède qu'une dizaine de ces plaques, encore a-t-il fallu les instances réitérées de plusieurs personnes pour obtenir qu'on les achetât : le musée de Berlin en a environ 400. Jetées hors d'un temple lors de quelqu'une de ces expurgations que l'accumulation des offrandes rendait périodiquement nécessaires, la plupart sont brisées. Mais les inscriptions qu'elles portent n'en sont pas moins le document le plus précieux pour l'histoire de la paléographie corinthienne, en même temps que les représentations dont elles sont ornées sont des plus instructives au point de vue de la mythologie et de l'histoire des mœurs. A côté de nombreuses images des deux grandes divinités de l'isthme, Poseidon et Amphitrite, nous y voyons en effet des scènes de la vie journalière, des chasseurs poursuivant le gibier, des mineurs occupés à creuser le sol et à extraire le minerai, et surtout très fréquemment des potiers dans toutes les occupations de leur métier; là, la fournée est faite, la flamme sort du gueulard et le chauffeur surveille la régularité de la cuisson; ici est la section horizontale d'un four, et nous apercevons à l'intérieur les pots rangés côte à côte, sans gazettes pour les protéger. Ailleurs est un potier tournassant un vase sur un petit tour qu'il manœuvre avec une main. Sur une dernière plaque enfin est figuré un bateau de commerce amarré au quai d'un port et à la vergue duquel, enseigne parlante, est suspendue une rangée de pots.

Parmi les vases de la fin de l'époque archaïque, je ne vois plus à signaler que deux belles coupes de Nicosthènes et un vase en forme de tête portant en graffito la signature de Proclès. Il n'y a rien de bien remarquable parmi les vases à figures noires de la première moitié du v[e] siècle, si ce n'est quelques amphores des grandes et des petites panathénées. Les vases à figures rouges de la fin du v[e] et de toute la durée du iv[e] siècle sont beaucoup plus nombreux, et il m'est impossible de citer tous

1. J'ai donné dans la *Gazette archéologique* (1880, p. 101) quelques détails sur cette trouvaille, et M. Collignon a décrit sommairement la collection de Berlin dans les *Annales des facultés de Bordeaux* (1882).

ceux qui mériteraient de l'être. La grande coupe de Sosias, dont l'intérieur représente Achille pansant le bras de Patrocle blessé et sur la face extérieure de laquelle est peinte une assemblée des divinités de l'Olympe, est un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque. Notons encore une des plus belles coupes d'Hiéron, avec Hermès conduisant les trois déesses auprès de Pâris, assis au milieu de ses chèvres sur les rochers du mont Ida; une seconde du même peintre, avec des Ménades sacrifiant à Dionysos Dendritès, une troisième de Doris, sur laquelle est peinte une scène d'école, une leçon de récitation et de chant, une œnochoè de Capoue, qui nous montre Athéna modelant en terre le corps d'un cheval, etc., etc. Je ne peux non plus que signaler en bloc une belle suite de lécythes polychromes d'Athènes, une série encore plus remarquable de petits vases athéniens à figures rouges relevés d'engobes blanches et d'or, notamment la ravissante œnochoè sur laquelle est figurée la Victoire montée sur un quadrige, entre Chrysos et Ploutos, et une trentaine de vases en formes de figurines, parmi lesquels quelques-uns sont délicieux, surtout celui dont nous donnons en tête de cet article un croquis rapide; sur le devant est modelé le groupe tendrement enlacé d'Aphrodite et d'Adonis. Mais il faudrait plusieurs pages pour énumérer les principales richesses d'une collection aussi considérable.

Les plaques estampées et découpées sont assez nombreuses et, parmi elles, deux sont d'un grand intérêt: l'une représente Athéna confiant, en présence de Cécrops, le petit Érichthonios à Gè; l'autre nous montre Dionysos assis sur son mulet et soutenu par Silène. Nombreuses également, et fort bien choisies, les terres cuites archaïques. On remarque notamment plusieurs idoles en forme de ξόανα ou troncs d'arbres à peine dégrossis, et trois superbes spécimens de ce type si fréquent de déesse assise sur un trône, qui est tantôt une Déméter, tantôt une Athéna. Sur l'une de ces trois figures, trouvée à Athènes, le gorgonion caractéristique de la seconde de ces déesses est parfaitement visible.

J'avais beaucoup entendu vanter la collection de terres cuites tanagréennes. En réalité, elle est fort inférieure à celle du Louvre. Elle ne compte guère que soixante-dix pièces, dont un grand nombre sont audacieusement repeintes. La plus intéressante de toutes est une grande figurine dorée, de la même trouvaille et du même style que celle de notre musée. Un groupe grotesque, un homme assis sur un escabeau et attendant avec une patience résignée qu'un coiffeur, debout derrière lui, ait fini d'arranger sa chevelure, est d'une verve comique bien amusante. N'oublions pas deux groupes de figurines dorées, trouvées à Tanagra et disposées en deux frontons, dont l'un représente le rapt de Coré par

Hadès, l'autre l'Enlèvement d'Hélène par Thésée. Quoique les deux compositions soient fort mutilées, la délicatesse avec laquelle elles ont été modelées et le fait qu'elles sont uniques en leur genre leur donnent une grande valeur.

Je ne dirai que quelques mots du cabinet des bijoux et des gemmes. Tout le monde connaît, ne fût-ce que par les reproductions qu'en a faites la maison Christofle, son principal trésor, cet amas de vaisselle romaine en argent relevé de dorures qui a été trouvé en 1868[1] près d'Hildesheim. A part ces superbes pièces, auxquelles la ciselure a donné une netteté et une vigueur de dessin que la galvanoplastie a été impuissante à rendre, le musée de Berlin n'a pas, en fait d'orfèvrerie, d'objets fort importants. Pour les camées et les intailles, il est beaucoup plus pauvre que nous en œuvres des époques macédonienne et romaine, et beaucoup plus riche en spécimens de l'art archaïque, grec aussi bien qu'étrusque. J'ai revu là une quinzaine d'admirables scaraboïdes, trouvés en Grèce, qu'un de mes amis d'Athènes m'avait, au temps jadis, chargé de proposer en son nom à notre Cabinet des Médailles et Antiques, et qui avaient été refusés comme faux. Ç'a été pour moi un regret de plus, ajouté à beaucoup d'autres.

O. RAYET.

1. Voir l'article de M. F. Lenormant, t. II, 2e période, p. 408. En raison de l'importance du trésor d'Hildesheim, nous croyons devoir publier de nouveau deux des gravures qui ont paru dans l'article de M. F. Lenormant.



L'ŒUVRE

DE

MAURICE QUENTIN DE LATOUR[1]



L n'est personne, parmi ceux qui s'intéressent à l'art français, qui n'ait été, au moins une fois dans sa vie, faire une visite, je dirais presque un pèlerinage, à cette jolie salle *Fervaques* où la ville de Saint-Quentin a réuni les quatre-vingts pastels de Latour que lui a légués son frère, le *Gendarme* Latour. Il n'est personne, parmi ces pèlerins du beau, qui, s'il y est entré indifférent, n'en soit sorti fanatique de ce merveilleux artiste. Je me rappelle comme si c'était d'hier l'impression que produisirent sur moi ces délicieux dessins quand je les vis pour la première fois, en 1857, l'année qui suivit l'inauguration du Musée. Voilà vingt-cinq ans de cela : un quart de siècle ! Comme le temps passe et que je suis vieux ! Je connaissais, j'admirais les pastels de Latour du Louvre et ceux qui lui étaient attribués dans les collections particulières de l'époque. J'avais lu et relu les fines et justes appréciations de Mariette et les éloges inconsidérés et portant toujours si à faux de Diderot ; je connaissais tous les passages que les contemporains ont consacrés au caractère bizarre, aux singulières escapades, parfois à l'insupportable im-

1. Soixante-dix portraits gravés par A. Lalauze. Saint-Quentin, Ch. Poette, 1882. Un volume in-folio.

pertinence de Latour; et j'entrais dans la jolie petite salle du Musée assez prévenu contre lui et décidé *in petto* à trouver Latour un artiste surfait dont le Louvre avait réuni les chefs-d'œuvre sur lesquels il fallait bien se garder de le juger, si l'on voulait être équitable envers lui.

J'étais sur le chemin de Damas. L'effet fut diamétralement opposé et a persisté à la suite de plusieurs visites postérieures au Musée de Saint-Quentin.

Pendant plus d'une année il prit le caractère d'une obsession, et Latour devint pour moi ce que fut Baruch pour La Fontaine. Connaissez-vous Latour? Avez-vous vu Latour à Saint-Quentin? Tel était le refrain par lequel je terminais toutes les discussions entamées avec des auditeurs bénévoles. J'avais été frappé de la fertilité, de la souplesse de ce talent, de la précision de son dessin, de l'alliance singulière du modelé avec le charme insaisissable de la couleur, de la facilité prodigieuse avec laquelle il rendait soit le charme de la femme, — surtout de la femme du XVIIIe siècle, — soit la vigueur et l'accent masculin : donnant à chacun son caractère particulier, modifiant son exécution, l'assouplissant suivant qu'il avait à rendre la figure du Roi, celle de sa maîtresse, celle d'une princesse, d'un abbé, d'un financier, d'un guerrier, d'un encyclopédiste, d'une fille d'Opéra; animant d'une vie aussi intime mais nullement identique les traits du maréchal de Saxe, ceux de la Dauphine, de d'Alembert, de Jean-Jacques, de Grimod de la Reynière ou de Mlle Fel. Après deux heures d'examen dans cette salle, j'étais émerveillé des mérites que, dix ans plus tard, le grand maître sur ces questions, M. Reiset, énumérait dans la *Notice des dessins du Louvre* (2e partie, p. 349). « J'étais émerveillé de ce coloris si vigoureux et si vrai, de ces ressemblances saisissantes, des idées piquantes et ingénieuses que présentait chaque nouveau portrait. L'artiste ne s'inspirait d'aucune école : il ne tenait à aucun maître ancien ou moderne ; la nature était son seul guide et son seul but. Il savait la saisir et la rendre avec une réalité que le pastel n'avait jamais fait soupçonner, que la peinture à l'huile avait rarement atteinte. Qu'il s'agît d'une femme jeune et gracieuse ou d'un vieillard chargé de rides, d'un philosophe ou d'un artiste, d'un prince ou d'un magistrat, il trouvait la pose la plus juste et la plus convenable, les détails et les accessoires faits pour le sujet, et se tirait en maître de toutes ces difficultés. La jeunesse et la beauté faisaient valoir la fraîcheur et l'éclat de sa palette ; les portraits d'hommes sérieux, savamment composés, mettaient en relief la pénétration de son esprit; tous témoignaient d'un dessin exact et sûr, d'une originalité véritable et d'une surprenante habileté. »

Le temps n'a pas affaibli cette impression. Latour me paraît avoir été,

pour son époque, exactement ce qu'a été Titien pour le monde de Charles-Quint, Clouet pour celui de Charles IX, Van Dyck pour celui de Charles Ier, Rigaud pour la fin de Louis XIV : le maître des élégances,



Mlle FEL.

(Pastel de Latour, au musée de Saint-Quentin.)

le magicien qui allume l'étincelle de vie dans l'œil des personnages qui posent devant lui. Il reprend et continue la tradition française des auteurs de *crayons* qui depuis les Clouet, en passant par les Quesnel, les

Dumonstier, les Vivien, les Corneille, les Nanteuil, les Lagneau, nous ont transmis la physionomie physique et morale des deux plus grands siècles de l'histoire de France. Latour était un triste personnage : il a

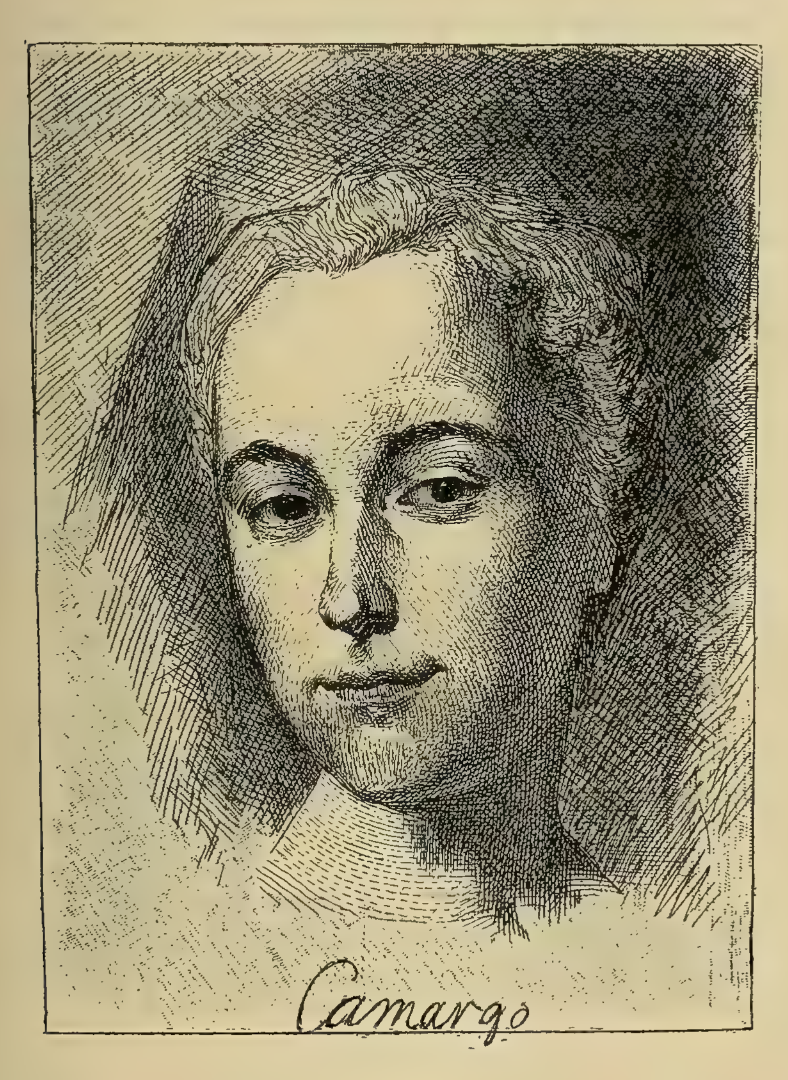


Mme FAVART.

(Pastel de Latour, au musée de Saint-Quentin.)

vécu aux trois quarts fou, il est mort absolument fou, mais c'était un grand artiste, il avait reçu le baiser de la Muse. C'est ce que venait de me révéler ma visite au Musée de Saint-Quentin. Je ne l'ai pas oublié et je suis encore sous le charme.

Un de nos jeunes et meilleurs aquafortistes, un graveur d'une pointe spirituelle et brillante, un artiste dont chaque année voit grandir le talent et la réputation après chaque Salon de gravure, M. Lalauze, a évidem-



LA CAMARGO.

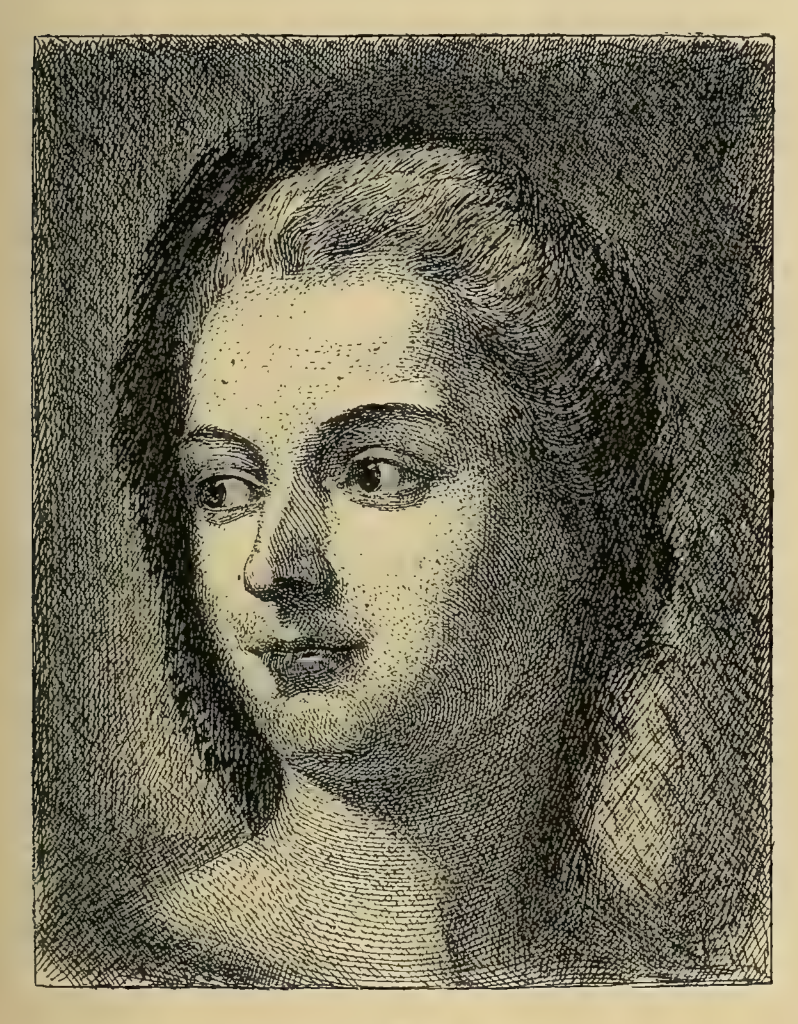
(Pastel de Latour, au musée de Saint-Quentin.)

ment subi la même impression et a conçu l'idée de reproduire par la pointe chacun des quatre-vingt-trois pastels de Saint-Quentin. L'idée s'offre naturellement et le cerveau de M. Lalauze n'est pas le premier

sous lequel elle ait germé. Mais, malgré toute sa bonne volonté et son incontestable talent, l'on peut se demander si elle est aussi facilement exécutable qu'elle le paraît au premier abord. Pour ma part, j'en doute. Existe-t-il un rapport quelconque entre le procédé qui interprète et l'objet interprété? Les arêtes vives, précises et dures, les oppositions accentuées de l'eau-forte se prêtent-elles au rendu des couleurs du pastel, qui procèdent par demi-teintes, se résolvant en nuances insaisissables où se joue la lumière comme sur la gorge des pigeons ou les ailes des papillons? De quelque talent, de quelque habileté à user des ressources de son art dont on soit doué, pourra-t-on arriver à résoudre cette difficulté? N'est-ce pas entamer une lutte où les chances ne sont pas égales? Je le crains; et j'ajoute de suite que, si quelqu'un peut égaliser les chances, c'est incontestablement M. Lalauze. Mille publications pittoresques plus réussies les unes que les autres sont là pour le prouver.

M. Lalauze a déjà publié la première livraison de son ouvrage. Cette livraison contient les eaux-fortes des portraits de Quentin de Latour lui-même, de J.-J. Rousseau, de Mme de Pompadour, de Mlle Fel, l'amie si fidèle et si touchante du peintre, de Mlle Camargo, de Louis XV, de Mme Favart, de M. de la Reynière, de Mme de Mondonville. Il est difficile d'être plus exact dans l'interprétation du modelé des figures, de donner plus d'accent aux traits du visage, plus de vie aux yeux; de modifier avec plus de souplesse le travail de la pointe suivant le type particulier à chaque personnage. Partout où il faut de la force et du caractère, l'exécution est sans défaut. Le portrait de d'Alembert est un chef-d'œuvre qui ne mérite pas trop d'éloges. En est-il de même quand c'est le charme qui doit dominer? Par exemple, dans ce portrait de Mlle Fel, le graveur a-t-il réellement fait passer sous l'œil du spectateur la grâce endiablée, la séduction inéluctable qui s'échappent de ce cadre? Il est vrai que le portrait de Mlle Fel est, avec celui de la *Joconde*, de Léonard, et celui de *Nelly O'Brien*, de Reynolds, la troisième figure qui, à ma connaissance, ne puisse être interprétée par la gravure; mais il n'en est pas moins vrai que nous pouvons bien difficilement juger devant l'œuvre de M. Lalauze du caractère de l'œuvre de Latour. Mais le portrait de J.-J. Rousseau, mais celui de Mme de Mondonville n'ont pas la même intensité d'originalité; ils sont charmants comme eaux-fortes; mais rendent-ils le caractère propre aux originaux? Qui oserait répondre affirmativement? Je le répète : ce n'est pas le talent de l'artiste que je conteste, tant s'en faut; je suis, et voilà longtemps, un de ses fervents admirateurs; c'est l'instrument lui-même qui me paraît mal choisi et que je crains de ne pas voir répondre à toute la bonne volonté de l'artiste, à toutes les justes exi-

gences du public. Vous êtes bien difficile, me dira-t-on. C'est parfaitement vrai : je le suis sans doute trop. Et puisque je suis dans la voie des aveux, j'en vais faire deux autres. Si l'on me demandait quel est, parmi



Mme DE POMPADOUR.

(Pastel de Latour, au musée de Saint-Quentin.)

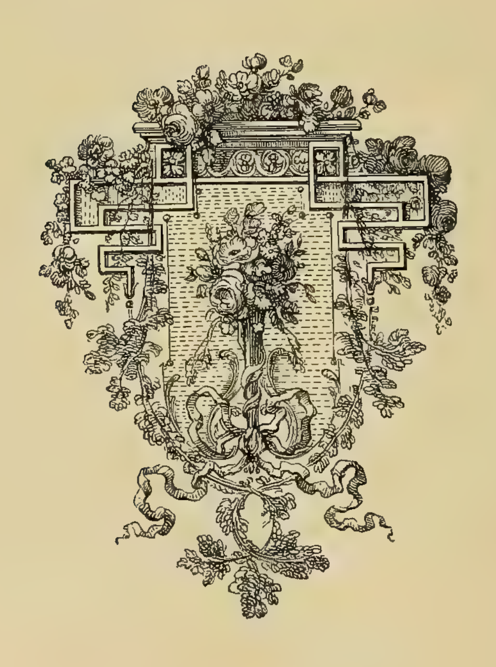
les procédés de gravure, — pointe sèche — eau-forte — aquatinte — lithographie, — celui qui me paraît le plus propre à bien interpréter le talent de Latour, je répondrais nettement : Aucun. Si l'on ajoutait : Le public est-il donc condamné, s'il veut se rendre un compte exact du talent

de Latour dans toute son étendue, à faire le voyage de Saint-Quentin? Mon Dieu! oui.

Mais, comme il faut être équitable avant tout, j'ajoute qu'à en juger par les dix portraits déjà publiés, il y a plus de chances pour que la suite de cette publication me donne tort que raison, et pour que M Lalauze surmonte les difficultés de la lourde tâche qu'il s'est imposée. Fût-il vaincu par elles, il serait encore glorieux d'avoir tenté une pareille lutte. Quoi qu'il arrive, M. Lalauze laissera par devers lui ce que l'on peut appeler *une œuvre* dans la vraie acception du mot, et il pourra y mettre pour épigraphe :

J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.

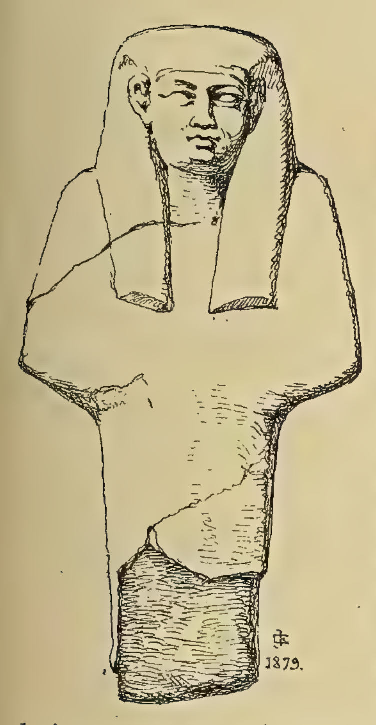
C[te] CLÉMENT DE RIS.



LES MODELEURS EN CIRE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

IV



L'Art céroplastique pénétra dans les Gaules à l'époque de la domination romaine. Comme en Italie, les modeleurs y faisaient des portraits, des statuettes, des fleurs et des fruits, travaillés de la façon la plus délicate. On a même supposé que ces artistes avaient coopéré à l'ornementation de certains vases gallo-romains en terre rouge ou jaunâtre, fabriqués spécialement dans le midi des Gaules, et ornés d'un, de deux ou trois médaillons en relief, à sujets variés, qui ont été appliqués au moyen de formes d'une matière dure, lorsque la terre était encore molle. M. Fröhner, dont le recueil sur les *Musées de France* mentionne une quarantaine de vases semblables déterrés à Orange ou à Vienne en Dauphiné, dans diverses autres localités de la France, sur les bords du Rhin et même à Rome (deux seulement proviennent de cette ville), suppose que quelques-uns de ces vases, sur lesquels se lit le mot CERA suivi d'un nom propre au génitif, ont été modelés en cire et que les noms joints à CERA sont ceux des artistes

1. Voir la *Gazette*, 2e période, t. XXV, p. 493.

modeleurs. C'est ainsi que, sur un fragment vu à Rome par l'abbé Marini et reproduit par Séroux d'Agincourt, on lit : CERA APOLLINIS; sur deux autres fragments décrits par M. Allmer dans ses *Inscriptions antiques de Vienne* en Dauphiné, on lit également : APOLLINARIS CERA et CERA FELICIS. Cette dernière signature se retrouve sur deux autres fragments de vases de la classe des *obscena*, trouvés dans les fouilles de l'arc d'Orange, et dont un fut donné par le commandant Oppermann, il y a quelques années, au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale de Paris.

Mais les érudits sont loin d'être d'accord sur l'hypothèse aussi savante qu'ingénieuse émise par M. Fröhner. D'après un intéressant article sur trois nouveaux fragments de vases semblables, publié récemment par M. J. Roulez dans la *Gazette archéologique*, « M. Stephani n'admet pas cette opinion ; il objecte, non sans raison, que, quoique les anciens aient employé la cire pour modeler certains ouvrages fins, rien n'autorise à croire qu'il ait été fait usage de la même matière pour ces médaillons d'un travail grossier dont la vue révèle suffisamment que les modèles ont été de terre. Le savant académicien de Saint-Pétersbourg prend CERA pour l'abréviation de κέραμας, écrit en lettres latines. M. Wieseler regarde cette explication comme la plus vraisemblable, et je suis du même avis. » Ajoutons que telle était aussi depuis longtemps l'opinion de M. de Saulcy, membre de l'Institut.

V

Cultivée de nouveau par les artistes du moyen âge, qui donnaient aux statues de saints des visages en cire colorée[1], la céroplastique ne tarda pas à prendre une plus grande extension, par suite de l'emploi qu'on faisait alors de certains ouvrages en cire, tels que les *ex-voto* et les effigies des morts. Cette coutume, renouvelée de l'antiquité, donna pendant plusieurs siècles un aliment continu à ces trompe-l'œil si goû-

1. François Lemée, dans son *Traité des statues* (1688), nous a conservé à cet égard un renseignement des plus précieux : « Les images des ancêtres ne se faisoient que de cire, et c'étoient des bustes que l'on conservoit dans les antichambres, à peu près pareils à ceux de nos roys et de nos reines qui sont à Saint-Denis, en France. Ce n'est pas qu'il n'y eust des statues de cire tout entières ; il y en avoit même trois, au siècle passé, qui subsistoient encore dans l'église de Notre-Dame de Paris. L'une étoit du pape Grégoire IX (1227-1241), l'autre de son neveu, et la dernière d'une de ses niepces ».

tés [1]. Les ex-voto, qui consistaient souvent en bras ou en jambes exécutés en cire [2], avaient parfois un poids considérable. Les *Comptes royaux* de 1466 et de 1467 mentionnent, l'un « un vœu de cire, pesant quarante-cinq livres, de la représentation de Madame Anne de France, sa fille, qu'il (le Roy) a fait offrir en juin devant l'image Notre-Dame de Cléry » ; l'autre, « quatre-vingts livres de cire, ouvrée en vœu, pour offrir en mars, au nom de Madame l'Amiralle, pour sa santé, devant l'image Notre-Dame du chastel de Loches. »

M. Vallet de Viriville, dans une note insérée au tome IXe des *Archives de l'art français*, cite un acte inédit sur parchemin, daté d'Avignon, le 1er novembre 1389, par lequel Charles VI délègue au marchand Dino Rapondi la somme de cent soixante francs sur les aides, pour le payement d'une statue de cire à l'image du roi, placée devant le tombeau de Pierre de Luxembourg précisément pendant la courte durée de son passage dans la ville pontificale. « Charles, par la grâce de Dieu, roy de France, à nos amez et féaulx les généraulx conseillers à Paris, sur le fait des aides ordenées pour la guerre, salut et dilection. Nous vous mandons que, par nostre receveur général d'iceulx aides, vous faictes bailler et délivrer à notre amé Dyne Raponde, merchant et bourgeois de Paris, la somme de trois cent soixante francs d'or en quoy nous li sommes tenus et que ledit Dyne a paié pour une image de cire qu'il a fait faire de nostre grandeur... »

Des offrandes de représentations de cette taille ne sont pas rares; on les trouve assez souvent citées dans les documents historiques contemporains [3]. Mais les plus extraordinaires de ces énormes ex-voto sont assurément ceux qui représentaient des cavaliers armés de pied en cap. Le

1. On en trouve des exemples déjà au XIVe siècle. La Chronique de Monstrelet rapporte qu'à la mort de Philippe de Valois (1350), l'effigie en cire de ce prince fut moulée sur les traits du défunt. Dans les *Comptes royaux* de 1461, Jacques de Lithemon est cité comme ayant « moulé et empreint » la tête du roi Charles VII à son lit de mort. Ce fut également un artiste français, le fameux Jehan Perréal, qui modela les effigies mortuaires de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

2. « A Jehan de Varsaignes, varlet de pied du duc (de Bretagne), pour porter, à l'abbaie de Bosquien, une jambe de cire pour le duc. » (*Chambre des Comptes de Nantes*, année 1458.)

3. « A Philippon le merchier, pour CXIIl de chire dont on fist les torses et les personnages de la restitution faite à Mons... A Riffart, pour XV valles (valets), qui portèrent ces torses et personnages, XXX gros de XXs ». (De La Fons, baron de Mélicocq, *Anciens Documents sur la Belgique*.) Suivant M. Anat. de Montaiglon, les torses sont des cierges en torches; peut-être en torsades formées de deux ou trois torches enroulées ensemble.

Petit Jehan de Saintré, par Anthoine de la Salle, roman écrit en 1455, en donne un exemple lorsque la dame des Belles-Cousines prie la vierge de protéger Saintré: « Et de ce, mon vray Dieu, je t'en appelle à tesmoing et aussi ta très benoiste Mère à laquelle je le voue *tout de chire*, armé de son harnoiz, sur un destrier houssé de ses armes, *tout pesant trois mille livres.* » Enfin un dernier exemple est fourni par M. Grésy, dans sa *Notice sur Jean des Barres.* Ce travail, publié par la Société des Antiquaires (t. XX), mentionne, en effet, un passage de la *Roue de la Fortune*, du père Petault, dans lequel il est dit que d'anciennes tapisseries de Sainte-Croix d'Orléans expliquaient la redevance des cierges à l'évêque par la délivrance miraculeuse de quatre barons, qui, prisonniers de guerre à la croisade, avaient fait vœu d'offrir *cinq chevaux de cire* à leur église.

De toutes ces figures, les plus intéressantes au point de vue historique sont, sans contredit, celles qui sous le nom de *voults* (vœux de cire) servaient à pratiquer une espèce de sortilège, appelé *envoultement* (de deux mots latins, *in*, contre, et *vultus*, visage). Mais d'où vient cette opération de la magie noire, usitée en France du XIIe au XIIIe siècle? L'orientaliste Reinaud la trouve en Asie et en Afrique, et pense qu'elle nous en est venue avec les croisades; d'un autre côté, elle est très en usage chez les sauvages de l'Amérique. Quoi qu'il en soit, Du Cange cite dans son *Glossaire* divers passages relatifs aux *vultivoli* ou fabricants d'images en cire. Ce prétendu maléfice, légué par l'antiquité au moyen âge, consistait à faire modeler une image de cire représentant la personne à qui l'on voulait mal de mort, et à la piquer au cœur d'une longue épingle, avec l'espoir que la personne ainsi envoûtée mourrait d'une pareille blessure. Quelquefois, et l'on en trouve des exemples au XIIe siècle, on allait jusqu'à faire chanter des messes par maléfices devant ces images de cire, comme le rapporte Pierre le Chantre, au tome XVe de l'*Histoire littéraire de la France.*

En 1315, le procès de Marigny donna une triste célébrité à cette pratique superstitieuse et la mit en vogue. Il fut prouvé, comme on prouvait alors, que l'image du roi Louis le Hutin avait été transpercée de piqûres dont l'effet devait être de le faire mourir à petits coups, en même temps que l'image placée devant un brasier se consumait à petit feu. L'historien Mézeray, règne de Louis X, dit à propos d'Enguerrand de Marigny: « Il courut un bruit qu'il avait dessein de faire mourir le roi, et que sa femme s'aidait d'un nommé Paviot et d'une vieille boiteuse réputés grands sorciers à faire des images de cire à la ressemblance du roi et des princes pour les envoûter. » Le renseignement n'est pas com-

plètement exact. Ces sorciers, au nombre de trois, se composaient d'un certain Jacques, dit Delor, nécromant de profession, de sa femme dite *la Boiteuse* et de leur serviteur Paviot. Au surplus, voici comment un auteur plus ancien, Jehan de Marcouville (1564), raconte le fait en question. « Robert Gaguin récite, en sa vie de Louis le Hutin, comment la femme d'Enguerrand de Marigny, ne pouvant le délivrer de prison, s'entendit avec deux sorciers pour faire mourir Charles de Valois, pour à quoy parvenir ilz feirent une effigie et image de cire par art magique, représentant le roy Charles, laquelle estoit faicte ayant gestes d'un roy malade, de sorte que, si ceste entreprise n'eust esté descouverte, ilz avoyent délibéré de le faire mourir phtysique et d'une mort lente; car comme ladicte effigie eust esté petit à petit consumée, estant approchée du feu, aussy la vie du Roy (comme ilz pensoyent) fust terminée et desfaillie. »

La pratique de l'envoûtement était du reste tellement en usage à cette époque que les Parisiens y consacraient tous les jours une somme assez forte pour le temps. On lit dans le *Ménagier*, journal d'un bourgeois de Paris en 1393, chapitre consacré à la dépense journalière de la capitale : « Item, en offertoire de chandelle de cire à voûter, deux cens francs et plus. » Ajoutons que l'envoûtement de Henri VIII, en 1445, coûta la vie à trois personnes, et servit à faire emprisonner la duchesse de Glocester.

Jusqu'en plein XVIe siècle, l'envoûtement eut, sinon des victimes, au moins des adeptes. On en trouve une preuve au chapitre LXII de l'*Apologie pour Hérodote*, par Henri Estienne : « Quelques-uns font qui effigient, taillent au vif en cire, l'image et la semblance de quelque personne, laquelle sera absente, et quelque partie que ce soit d'icelle sera par eux marquée et piquée en la force et vertu des paroles par eux proférées, des planettes et estoiles. Ils se vantent mesmement bien souvent de bailler et envoyer une maladie en mesme et semblable partie de la personne absente, et beaucoup d'autres préceptes à navrer les hommes par maladies ou choses semblables. » Mais, cela est triste à dire, il n'y avait pas que le peuple ignorant et grossier qui crût à toutes ces sottises ; les gens instruits et policés étaient entachés de la même superstition. « Il nous fault faire de telles ymaiges de cire que ceulx-ci, lit-on dans les *Contes de la reine de Navarre*; et celles qui auront les bras pendans seront ceulx que nous ferons mourir, et ceulx qui les ont élevés seront ceulx dont vous vouldrez avoir la bonne grâce et amour. » Si l'on en croit Jehan de Marcouville, François Ier lui-même ne fut pas à l'abri de cette espèce de sortilège: « De notre temps, dit-il, l'on a pareillement attenté

contre la majesté du roy François Ier de ce nom, par une effigie faicte à sa semblance et qui le représentoit. »

VI

A partir de la Renaissance, les figures de cire, employées parfois encore dans un but de sorcellerie par la superstitieuse Catherine de Médicis[1], devinrent des œuvres moins grossières, dues pour la plupart à des modeleurs italiens dont le talent consistait à exécuter en cire coloriée quantité de figures entières revêtues d'habits et d'ornements imités au naturel, pour servir d'ex-voto dans les églises[2].

Ces représentations s'étaient tellement multipliées à Florence qu'on en vint à décréter que les principaux de la république auraient seuls le droit de faire vouer leur image. Si l'on en croit del Migliore, auteur d'une *Florence illustrée*, il y avait une famille d'artistes adonnée à la fabrication de ces images; le chef, Jacopo Benintendi, son fils Zanobio et son neveu Orsino auraient adopté le surnom de *Fallimagini* ou de *del Cerajuolo*, en souvenir de cette profession; ce qui prouve que de pareilles figures, rappelant les *imagines majorum* des Romains, étaient communes à Florence dès le commencement du XVe siècle.

Quoi qu'il en soit, c'est à Florence, vers la seconde moitié du XVe siècle,

1. Quelque étrange que soit cette coutume, elle se perpétua jusqu'au siècle de Louis XIV. L'auteur d'une plaquette rare de la fin du XVIIe siècle, intitulée *Histoires espouvantables de deux magiciens qui ont esté estranglez par le diable, dans Paris, la semaine saincte (1615)*, parle en ces termes d'un magicien, ou soi-disant tel, nommé César : « Je ne l'ay jamais veu; mais il y a sept ans que je commençay à le cognoistre par reputation ; ce fut lors qu'il fut fait prisonnier, sur ce qu'on l'accusoit d'avoir fait une image de cire pour faire mourir en langueur un certain gentilhomme, de laquelle accusation, par le moyen de son démon, après avoir gardé longtemps la prison, il fust renvoyé absouz. »

Dans la *Comédie des comédies*, par le sieur du Peschier (1628), le docteur dit (acte V, scène Ire) qu'il traitera si bien le paladin, son rival et son ennemi, qu' « on s'ymaginera que c'estoit un magicien qui piquoit toujours quelque image de cire avec des aiguilles, et qui troubloit tout le monde par la force de ses charmes ».

Enfin François Lemée, dans son *Traité des Statues* (Paris, 1688), dit à son tour : « Les représentations qui servent à la magie, aux enchantements ou à quelque cérémonie passagère, ne sont, pour l'ordinaire, que de cire, de laine, de carton, de bouë et de limon. »

2. Montaigne, dans le journal de son *Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, en 1580 et 1581, mentionne plusieurs marchands de Lorette, « sçavoir est, vendeurs de cire, d'images, patenostres, *agnus Dei, salvators* et telles autres denrées ».

que la sculpture en cire eut sa plus grande importance. M. Anatole de Montaiglon, dans une très intéressante conférence sur l'*Histoire de la sculpture en cire*, faite le 30 janvier 1878 à l'Union centrale, a expliqué avec beaucoup d'érudition l'origine de cet épanouissement. Faible en France à cette époque, la céroplastique dut son expansion en Italie à la renaissance littéraire qui fit revivre les usages de l'antiquité. Dès lors, les *vœux* de cire se multiplièrent particulièrement dans les églises où l'on se rendait en pèlerinage. Le sanctuaire de Sainte-Marie-des-Grâces, « Santa-Maria delle Grazie », petite localité située sur la route de Crémone à Mantoue peu après Curtadone, a passé longtemps, sur la foi de Du Pays (*Guide en Italie*), pour être plein d'offrandes et de statues en cire habillées avec de véritables vêtements trempés dans la cire et modelés ensuite. On citait, entre autres personnages, l'empereur Charles-Quint, son fils Ferdinand, et même un ambassadeur du Japon. Nous sommes heureux de pouvoir apporter plus d'exactitude dans ces renseignements, grâce à la bienveillante communication qu'a bien voulu nous faire M. D. François Mori, recteur de ce sanctuaire. D'abord, aucune de ces figures n'est en cire : toutes sont en papier mâché durci par une gomme adragante et recouvertes d'un vernis qui préserve leurs couleurs des avaries du temps et des variations des saisons. En second lieu, la statue de Charles-Quint est accompagnée de celle de Philippe son fils, roi d'Espagne, et non pas de Ferdinand, comme le disent les *Guides*. Il y a aussi celles de Pie II, du connétable de Bourbon, et quarante autres. Parmi toutes ces statues, celle de l'ambassadeur du Japon n'existe pas.

Mais laissons un moment la parole à notre honorable correspondant.

« Ces statues représentent les personnages qui visitèrent le temple à diverses époques et qui, ayant reçu quelques grâces dans leurs malheurs, ont pour la plupart laissé en souvenir des armures du XVI[e] siècle. Ces armures ont servi à recouvrir presque toutes ces statues, lesquelles, étant mises avec une gracieuse disposition symétrique, forment un ornement splendide.

« Les personnes qui se rendirent à ce sanctuaire sont innombrables : il y eut des rois et des papes, des empereurs, des ducs, des soldats, ainsi que des pèlerins de différentes nations, et tous voulurent observer en détail ce lieu sacré. Vers 1585, l'église fut visitée par trois ambassadeurs japonais qui avaient occasion de passer par Mantoue ; mais ils ne laissèrent aucun souvenir en statues. Actuellement, du moins, il n'en existe point.

« Pour mieux rappeler ces personnages et pour donner un aspect plus surprenant à l'intérieur du temple, on plaça leurs statues dans des niches séparées par de petites colonnes en bois de style gothique et formant deux rangées superposées le long des murs de l'église, le tout dans une très belle symétrie, laquelle, observée particulièrement à l'entrée de la porte principale, frappe délicieusement l'étranger et l'enchante.

« En fait d'objets en cire, il n'y a que les petits ornements posés en grande quantité sur les colonnes, sur les corniches, etc. Ils consistent en petits anges, en cœurs, en fleurs, en globes, en rosaces, etc., qui cachent, en les décorant, la grossièreté des boiseries et donnent, eux aussi, un certain charme à l'architecture sévère de l'église.

« Quant aux statues, elles ne sont ni d'un grand prix ni d'un grand mérite artistique, mais elles ont une beauté d'ensemble extraordinaire. Ce qui frappe surtout l'observateur, c'est qu'avec des moyens simples et peu dispendieux, on a su donner au temple une ornementation qui, tout en voilant ses défauts, lui donne une grandeur majestueuse et fait naître dans l'esprit des visiteurs un profond sentiment de vénération. »

Les orfèvres italiens, qui modelaient en cire leurs ébauches, rivalisaient avec les modeleurs proprement dits; mais les uns et les autres furent bientôt surpassés par les statuaires tels qu'Andrea del Verrocchio, lequel se reposait de ses importants travaux de sculpture en modelant en cire des figures semblables. Verrocchio, dit M. Perkins dans son remarquable ouvrage sur *Les Sculpteurs italiens*, « mérite une attention toute spéciale comme modeleur en cire, car bien qu'il mît en œuvre des matériaux périssables, il n'épargnait ni son temps ni ses soins pour rendre ces figurines dignes du goût cultivé de l'époque, très curieuse de la recherche dans le travail. Il enseigna cette méthode rigoureuse à son ami Orsino, le célèbre modeleur en cire. » Ce dernier vivait à Florence vers le milieu du XVe siècle (1432-1488). Peut-être serait-on autorisé à reconnaître, comme un des ouvrages exécutés par Orsino le cirier, sous la direction de Verrocchio, l'admirable buste de jeune fille légué par le peintre Wicar au musée de Lille. Nous ne reviendrons pas sur ce chef-d'œuvre, étudié supérieurement ici même dans deux articles spéciaux que les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oubliés[1].

Par la suite, les ciriers italiens eurent de nombreux imitateurs. Il suffira de mentionner Lucca della Robbia et Leonardo, cités avec éloge par Vasari; Santorino, qui avait modelé en cire une copie du groupe de

1. Celui de M. Jules Renouvier, septembre 1859, et de M. Louis Gonse, *la Tête de cire du musée Wicar;* mars 1878.

Laocoon, qualifié de chef-d'œuvre par Raphaël; Michel-Ange, auquel on attribue une *Descente de croix* qui existe dans la chapelle du palais royal de Munich, ainsi qu'un petit modèle en cire original pour la statue du *Pensieroso* et une très précieuse ébauche en cire de la statue de David, conservés tous deux dans la galerie Buonarotti, à Florence[1]; Jacques d'Angoulême, l'heureux rival de l'auteur du *Moïse*[2]; le Florentin Alex. Abondio, élève de Michel-Ange et qui travailla à Prague pour l'empereur Rodolphe II; Benvenuto Cellini enfin, dont le *Musée national* de Florence possède le modèle en cire de sa statue de Persée.

A tous ces maîtres, dit M. Jules Labarte, succéda une pléiade d'artistes qui, pour balancer le succès que les Allemands obtenaient au XVIe siècle par les portraits-médaillons en bois, appliquèrent la céroplastique à en produire en cires de couleur. A la tête de ces modeleurs du XVIe siècle, nous citerons Alfonso Lombardi de Ferrare, auteur d'un beau portrait de Charles-Quint exécuté à Bologne; Jean-Baptiste Sozzini, de Sienne, et le Rosso de' Guigni, à Florence. Voulant combattre la mode qui, patronnant cette nouvelle invention, commençait à délaisser les portraits-médaillons en bois, Laurenz Strauch, Wenceslas Maller, tous deux de Nuremberg, et plusieurs autres artistes allemands dont les noms sont restés inconnus, s'empressèrent de suivre la route tracée par les Italiens.

Pendant ce temps, quelques artistes français excitaient l'admiration de leurs contemporains, soit en modelant en cire des portraits-médaillons placés dans des cadres d'ébène[3], soit en exécutant, pour les funérailles royales, des effigies d'une ressemblance parfaite. C'est ainsi que le peintre François Clouet, à la mort de François Ier (31 mars 1547), fut chargé de représenter les traits du célèbre monarque, comme le montrent les comptes des funérailles de ce prince, conservés à la Bibliothèque nationale.

1. Le musée de South-Kensington, à Londres, possède une série de personnages en cire que l'on attribue également à Buonarotti.

2. Blaise de Vigenère, dans sa traduction des *Images ou tableaux de platte peinture*, par Philostrate (Paris, 1578), donne quelques détails sur ce remarquable artiste. « Maistre Jacques, natif d'Angoulême, l'an 1550, s'osa bien parangonner à Micel l'Ange pour le modèle de l'image de saint Pierre, à Rome, et de fait l'emporta lors par-dessus luy au jugement de tous les maistres, mesme Italiens; et de luy encore sont ces trois grandes figures de cire noire au naturel, gardées pour un très-excellent joyau en la librairie du Vatican, dont l'une montre l'homme vif, l'autre comme s'il estoit escorché, les muscles, nerfs, veines, artères et fibres, et la troisième est un *skeletos*, qui n'a que les ossements avec les tendons qui les lient et accouplent ensemble. »

3. « Ung portrait en cire, enchâssé d'ébène, de M. le duc de Lorraine. » (*Inventaire de Catherine de Médicis*, n° 275.)

Ce fut également François Clouet qui modela l'effigie du roi Henri II. On trouve tous les détails relatifs à cette opération dans le *Roole des parties et sommes payées pour les obsèques et pompes funèbres du feu roi Henri II*, manuscrit in-folio de 1559 que possédait l'historien français Alexis Monteil. Ces images, faites d'après nature, eurent du moins pour résultat heureux d'amener plus de vérité dans le dessin, plus de ressemblance dans le portrait, et l'on en trouve, dans les collections, qui ont mérité les attributions les plus honorables. Tel est, par exemple, le buste d'homme de l'ancien cabinet Denon, attribué à Jean Goujon. Ce buste, d'après le catalogue rédigé par L.-J.-J. Dubois (n° 655), représentait un personnage portant une barbette ainsi qu'une moustache; sa tête était assez peu fournie en cheveux ; son costume apparent consistait seulement dans un justaucorps sur lequel retombait un large collet de chemise attaché avec un cordon.

D'autres artistes non moins habiles à modeler des portraits exécutaient en cire les effigies royales consacrées aux monnaies. On cite, vers le milieu du XVI[e] siècle, le graveur en médaille Philippe Danfrye. Ce dernier, qui avait boutique dans le faubourg Saint-Jacques, portait le titre de « tailleur général des monnaies de France », en vertu de ses lettres de provision obtenues en 1581 et renouvelées, le 2 janvier 1582, à la mort de Claude de Héry, qui lui avait cédé sa charge à titre de survivance. Mais les sanglantes folies de la Ligue surprirent Danfrye dans l'exercice de ses fonctions; épouvanté par les extravagances d'un peuple que fanatisait le parti de Guise, il prit un congé de quelques mois et quitta Paris pour se réfugier à Tours avec son fils, où ils vécurent longtemps en modelant des portraits en cire colorée. Comme il ne s'était pas démis de sa charge, il vint reprendre son office lorsque fut fini le long et funèbre carnaval de la Ligue. A la mort de Gervais Pilon, fils de Germain, qui eut lieu en 1595, Philippe Danfrye, le jeune, se présenta pour remplir la charge de contrôleur des monnaies, devenue vacante, faveur qui ne lui fut accordée qu'en 1596, sous Henri IV, après que, suivant l'usage, une enquête eut été faite sur ses « bonnes vie, mœurs et religion ». Cette enquête fut favorable au postulant. D'après le procès-verbal des minutes de la cour des Monnaies (année 1596), le curé de Saint-Hilaire, M[e] Robert Lesguenin, et trois habitants de la rue des Carmes, voisins de Danfrye, furent unanimes dans les éloges qu'ils firent de l'artiste, alors âgé de vingt-trois ans; ils déclarèrent qu'à l'exemple de son père il avait, à Tours, fort bien travaillé « d'après le vif en cire » et qu'ils l'avaient vu exécuter maints portraits du roi et d'autres personnages. Charles Massé, marchand libraire, un des témoins entendus, dit qu'il avait vu Philippe

Danfrye, le jeune, « faire d'excellents portraits en cire et aussi des cachets de même », et qu'il demeura à Tours jusqu'à la reddition de la ville de Paris au roi. Deux des déclarants attestèrent avoir vu le requérant faire, en cire, « des portraits bien excellents et beaucoup estimez par ceux qui se cognoissoient à la peinture ». « Il résulte de ces déclarations, dit M. Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*), que Philippe Danfrye, le jeune, mort au Louvre le 2 février 1604, s'était rendu très habile dans l'art de faire, en cire coloriée, des portraits qui faisaient l'effet de peintures, et que les connaisseurs les trouvaient excellents. Il avait appris cet art du modeleur-peintre son père, qui y était passé maître et l'avait peut-être pratiqué avec talent le premier en France.

VII

Malherbe, dans sa lettre du 26 juin à Peiresc, nous transmet, sur l'effigie mortuaire d'Henri IV et sur le concours d'artistes dont elle fut l'objet, les plus précieux renseignements. « Il se fit, dit-il, deux effigies par commandement : Duprez en fit l'une[1] et Grenoble l'autre[2]; il s'en fit une troisième par M. Bourdin, d'Orléans, qui le voulut faire de tête, sans en être prié : celle de Grenoble l'emporta, *pour ce qu'il eut des amis;* elle ressembloit fort à la vérité, mais elle etoit trop rouge et étoit faite en poupée du Palais. Celle de Duprez, au dire de tout le monde, étoit parfaite; je fus pour la voir, mais elle étoit déjà rendue. Je vis celle de Bourdin, qui n'étoit point mal. Cette effigie fut vêtue d'un pourpoint de satin cramoisi rouge, d'une robe de velours fleurdelisée, les semelles de cramoisi rouge..... »

Le sculpteur Michel Bourdin, né à Orléans, et qui fit le tombeau et la statue de Louis XI, paraît, en effet, avoir succédé aux deux Philippe Danfrye comme *céroplaste.* L'acte du baptême de son fils, tiré des archives de Saint-André-des-Arcs, qualifie Michel Bourdin « sculpteur en cire », peut-être parce qu'à ce moment-là il réussissait à faire en cire coloriée des portraits que des lettres patentes du 5 mars 1606, accordées par Henri IV à Philippe Danfrye le père, appellent « belles inventions de cirgraphie ».

Le mot *cirgraphie,* mis ici pour *cérographie* (peinture à l'encaustique), s'applique évidemment à ces médaillons en cire coloriée

1. Guillaume Dupré, le grand médailliste.

2. Ce Grenoble n'est autre qu'Antoine Jacquet, auteur d'une statue équestre d'Henri IV placée sur une des cheminées du palais de Fontainebleau.

qu'avaient mis à la mode, en Italie, quelques artistes exercés dans ce genre de plastique, et qui trouva en France d'habiles imitateurs. Telle est, au reste, l'opinion de M. Jal: « On ne sait les noms, dit-il, d'aucun des modeleurs en cire italiens; on ne connaît pas davantage ceux des modeleurs français. Si ma supposition n'est pas dénuée de vraisemblance, Philippe Danfrye serait un de ceux-ci. Il pourrait être l'auteur d'un médaillon d'Anne de Montmorency que possède le musée Charles Sauvageot. Le médaillon dont je parle reproduit en profil le buste de l'illustre maréchal Anne de Montmorency, qui fut tué à la bataille de Saint-Denis, en 1567, en combattant les huguenots. La tête, tournée à gauche, annonce la rudesse; les traits en sont forts; la chevelure en est courte et peu cachée par un béret noir. Son costume est simple et sans élégance, tel qu'il convient à un homme d'une austère gravité. L'ensemble de l'ouvrage est généralement un peu lourd; la couleur en est opaque; en un mot, c'est un morceau plus intéressant qu'agréable.

« Il n'en est pas de même de trois médaillons de travail italien que garde le musée Sauvageot, entre autres médaillons de cire coloriée; deux sont deux portraits de femme et le troisième celui d'un seigneur que l'on croit être un duc d'Urbin. Ceux-là sont d'un travail exquis et remarquables par le style, la grâce et la finesse. Celle des femmes qui est vêtue est surtout charmante; l'autre, qui montre une gorge abondante et de beaux bras, est belle aussi, mais un nez court et retroussé ôte à sa tête la distinction, un des caractères de la beauté de la première. Le ton général des carnations chez ces deux dames est plutôt celui d'une cire blanche que le temps a jaunie que celui d'une cire dans laquelle fut jadis mêlée une couleur rosée. Celui de la tête du prétendu *Della Rovere* est bien autrement vrai; il admet des nuances qui lui prêtent un grand agrément. On peut dire de ce morceau qu'il est d'un peintre coloriste. Les vêtements des trois personnages dont il vient d'être ici question imitent le naturel et sont ornés d'or et de perles qui font comme les trompe-l'œil de ces trois exemples de la peinture et du modelage en cire au XVIe siècle.

« Le Musée Sauvageot a quelques médaillons de cire blanche que leur matière pourrait faire ranger parmi les ouvrages de cérographie; mais comme ce genre de travail était commun à tous les graveurs en médaille, ce n'est probablement pas à des ouvrages de cette espèce que les lettres patentes d'Henri IV en faveur de Philippe Danfrye font allusion, et je persiste à penser qu'il s'agit de figures faites de cire coloriée, au moyen de l'ébauchoir, sur des morceaux d'ardoise, de cuir ou de carton. Comment et par quel mérite particulier les œuvres de Philippe

Danfrye se rendirent-elles dignes qu'on les honorât du titre de « belles inventions? » Imagina-t-il d'appliquer les couleurs sur la cire blanche, et remplaça-t-il le modelage fait avec des pâtes coloriées par une enluminure plus ou moins habilement imposée à la cire blanche pétrie par l'ébauchoir? Il y a des médaillons faits dans ce dernier système et fort inférieurs, assurément, aux autres; M. Sauvageot m'en montra quelques-uns qui, mis à côté de ceux dont la matière est la cire fondue saturée de couleurs, rappellent les visages de certaines femmes de ce temps-ci, couverts de farine de riz et rehaussés de noir, de rouge et de bleu, et par là ressemblant à des masques affreux, quand ils se trouvent à côté de figures de jeunes filles fraîches, blanches et roses, qui n'ont que le fard de leurs dix-huit ans. »

Quoi qu'il en soit, les successeurs des Danfrye, sous Louis XIII, paraissent avoir été des céroplastes italiens. A défaut d'autres ouvrages, l'*Abecedario* de Mariette suffirait seul à le prouver, par les renseignements précieux qu'il donne sur le Napolitain Cio Bernardino Azzolini, devenu presque célèbre au XVIIe siècle. Le *Journal* d'Hérouard, médecin ordinaire de Louis XIII[1], cite également un certain Jean Paulo ou Paolo, modelant, en août 1604, le portrait en cire du petit Dauphin accompagné de sa nourrice, et, détail curieux, on assiste au début de Louis XIII dans la carrière des arts, puisque, dès l'année suivante, Hérouard nous le montre s'amusant « à travailler la cire », comme il l'avait vu faire à Paolo.

On voyait autrefois chez M. de Nieuwerkerke, parmi les nombreux objets d'art exposés dans le salon de la surintendance, de charmantes effigies de grandes dames et de gentilshommes français du XVIe et du XVIIe siècle, façonnées avec des cires coloriées; mais les auteurs de ces fins ouvrages sont restés inconnus. Dans quelques-uns de ces portraits, dont la totalité appartient aujourd'hui à sir Richard Wallace, la cire brune ou blonde demeure monochrome ; dans les autres, comme dans ceux du temps des Valois que possédait M. Thiers, elle se colore de tons différents et s'enrichit de perles, de paillettes et de verroteries. Tel est le haut relief en cire coloriée, de $0^{m},40$ de longueur sur $0^{m},30$ de largeur, du Musée Correr, à Venise, et représentant une *Bataille de cavaliers romains*. Les combattants, qui brandissent des armes d'acier,

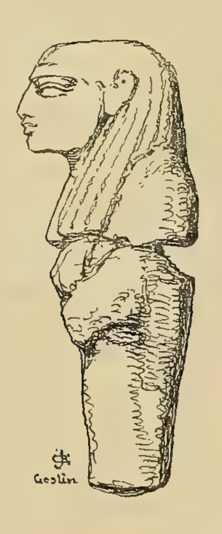
1. *Histoire particulière du roi Louis XIII, depuis le moment de sa naissance jusqu'au 27 janvier 1628,* par Jean Hérouard, sieur de Vaugrigneuse, premier médecin. 6 volumes in-folio, conservés à la Bibliothèque nationale (département des manuscrits). Un choix très-étendu en a été publié par M. Eudore Soulié en deux volumes in-8°.

portent des vêtements adroitement recouverts de plaques d'or et d'argent. L'encadrement de ce chef-d'œuvre de patience et d'habileté, dont le style rappelle celui de la seconde moitié du XVIe siècle, est pareillement en cire et orné d'une quantité de feuilles d'argent doré. Malheureusement cette réalité fausse, matérielle, brutale, développée par les modeleurs allemands et suisses et où le clinquant joue le principal rôle, nuit essentiellement au caractère épuré de l'art. L'œil est plus surpris que charmé par ces portraits qui ont des cheveux véritables, des perles fines aux oreilles, etc., etc. L'art, en effet, n'est pas une copie, mais une interprétation.

Le Musée de Cluny possède également une série de médaillons en cire coloriée, avec boîtes en cuir décorées d'ornements au petit fer, qui sont intéressants surtout pour l'iconographie des XVe et XVIe siècles. Les principaux offrent les portraits de Louis XII, de François Ier, de Charles-Quint, de Charles IX, d'Henri III, du duc de Guise, de Clément Marot, de Catherine de Médicis et de la célèbre Marguerite, reine de Navarre. Ce dernier médaillon, mieux conservé que les autres, est d'une vérité charmante d'expression.

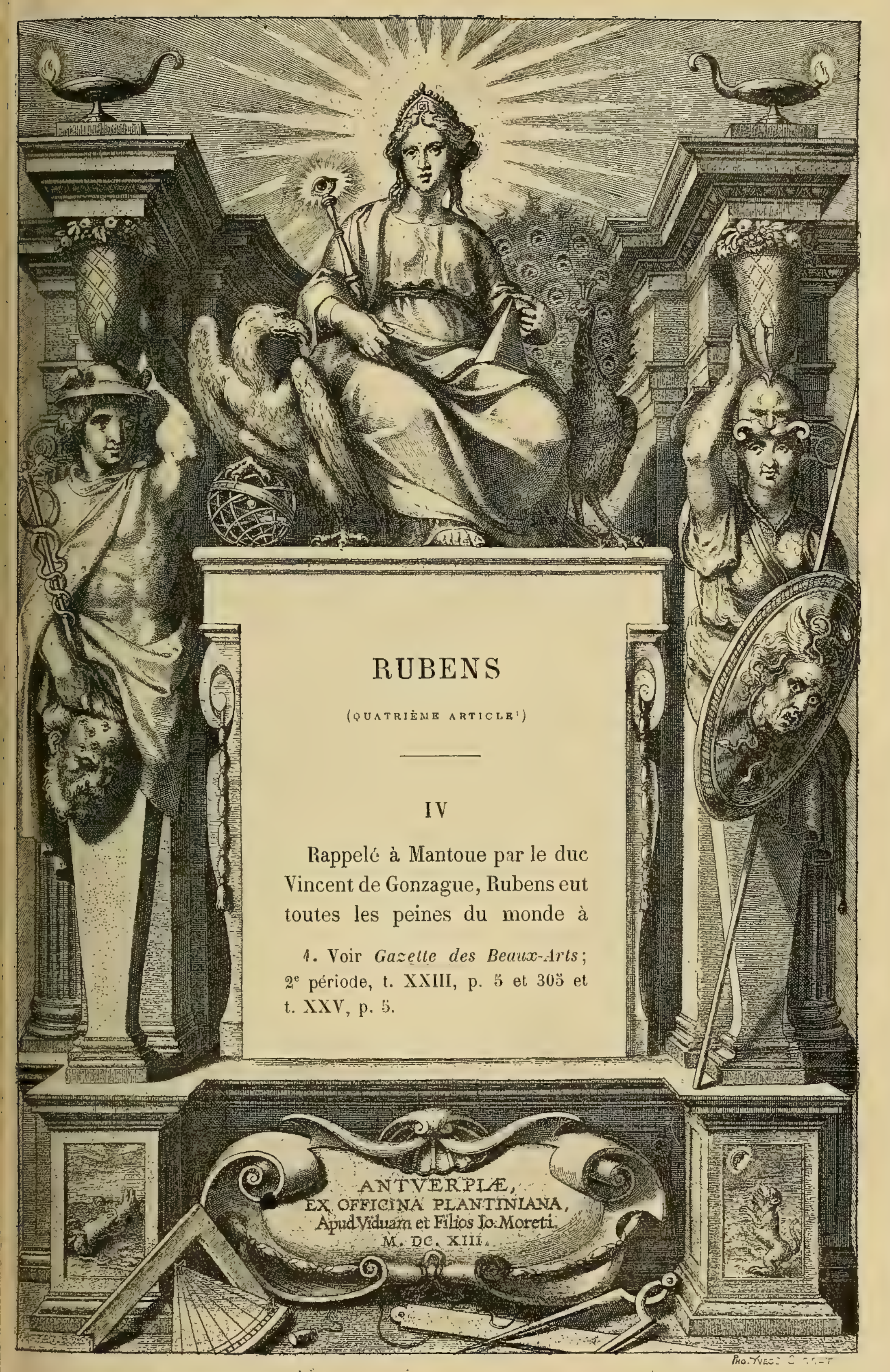
SPIRE BLONDEL.

(La fin prochainement.)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1476]



RUBENS

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

IV

Rappelé à Mantoue par le duc Vincent de Gonzague, Rubens eut toutes les peines du monde à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*; 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305 et t. XXV, p. 5.

quitter Rome où le retenaient ses travaux commencés et cette belle fièvre de l'esprit qui se sent grandir dans l'étude. Il demanda quelque répit, il essaya de gagner du temps : le duc ayant insisté, l'artiste dut obéir au caprice de son Mécène. A une date que nous ne savons pas d'une façon précise, mais qui correspond aux derniers mois de 1602, il était de retour à Mantoue.

Il n'y resta pas longtemps. Ambitieux de produire, il pouvait croire que le duc allait utiliser son talent à la décoration de ses palais et de ses maisons de plaisance; mais Vincent de Gonzague avait d'autres visées : au lieu d'employer Rubens à de grands travaux de peinture dont son précoce génie se serait tiré avec honneur, il se servit de lui comme d'un commissionnaire intelligent et de bonne tournure.

Par des raisons inutiles à dire, le duc de Mantoue avait alors intérêt à complaire à Philippe III, roi d'Espagne. Il résolut de lui envoyer des cadeaux de nature à donner au roi une bonne idée des élégances italiennes. Rubens fut chargé d'apporter, ou du moins d'accompagner les libéralités ducales qui devaient être présentées au souverain par l'intermédiaire d'Annibale Iberti, l'ambassadeur ordinaire du duc à la cour d'Espagne. Nous avons la liste de ces *regali* qui étaient destinés non seulement au roi, mais aussi à son puissant ministre, le duc de Lerme, à la comtesse de Lemos, *camerera mayor* chez la reine, et au secrétaire Pietro Franqueza, dont les bonnes grâces ne devaient point être dédaignées. Les cadeaux de Vincent de Gonzague comprenaient plusieurs pièces de cristal de roche, des orfèvreries, des arquebuses d'un mécanisme inédit, une tenture d'appartement en damas avec les garnitures de toile d'or, des chevaux savamment choisis dans les écuries ducales, un carrosse, dont le transport ne fut pas toujours facile, et enfin — car l'intervention de Rubens doit être expliquée — des peintures qui étaient particulièrement offertes au duc de Lerme, amateur des galanteries de cette sorte. Nous savons vaguement quelque chose de ces peintures : c'étaient, pour la plupart, des copies que le duc de Mantoue avait fait exécuter à Rome par un maître aujourd'hui peu connu, Pietro Facchetti. Ces copies, de date récente, étaient encore presque fraîches, car ce n'est que le 21 décembre 1602 que Facchetti les avait expédiées au duc impatient.

La présence d'une douzaine de tableaux parmi les *regali* préparés avec tant de soin par Vincent de Gonzague fait connaître pourquoi le prince avait désigné Rubens pour accompagner et présenter les cadeaux qu'il envoyait à la cour d'Espagne. La nature de la commission justifiait le choix du commissionnaire. Pour faire cortège à un carrosse, à des arquebuses et à quelques pièces d'étoffes, il n'était pas besoin d'un Rubens : le

moindre gentilhomme aurait suffi. Mais il importait que les peintures de Facchetti fussent offertes au duc de Lerme par un spécialiste en situation de les expliquer. Rubens le pouvait faire mieux que personne, puisqu'il venait de Rome et qu'il connaissait les originaux.

Et si le duc de Mantoue avait fait ce raisonnement subtil, il avait obéi en même temps à une inspiration moins désintéressée, à une préoccupation de collectionneur. Comme beaucoup des hommes de cette époque, il gardait pour les portraits la curiosité passionnée que professaient pour les œuvres d'art de ce genre les amateurs du XVIe siècle. Il en formait une galerie, et il avait l'espoir qu'une fois en Espagne, Rubens profiterait de l'occasion et lui rapporterait quelques effigies des personnages marquants et surtout quelques portraits féminins[1]. Suspendre aux murailles de leur cabinet les souriantes images des jolies femmes de leur temps, constituer « une chambre des beautés », c'était alors le rêve de tous les princes qui avaient, avec une certaine distinction dans l'esprit, le goût des élégances à la mode.

Le 5 mars 1603, Rubens reçut ses passeports. Il partit quelques jours après, et, par suite d'une indication inexacte, les commis du duc lui firent prendre le chemin le plus long, car au lieu d'aller s'embarquer à Gênes, avec son bagage, il se dirigea sur Livourne. Bêtes et gens voyageaient à petites journées. Rubens passa par Ferrare et par Bologne ; il dut traverser les Apennins, opération malaisée, non pour lui qui était alerte et jeune, mais pour le carrosse mantouan dont il avait la garde et qui, placé sur une machine roulante traînée par des bœufs, n'avançait sur la montagne qu'avec des lenteurs extrêmes. Le 15 mars, l'Apennin étant franchi, Rubens se trouvait à Florence, et comme il écrit de Pise le 26, on peut croire que, malgré les ennuis que lui causaient cet infernal carrosse et la crainte de manquer d'argent, il lui fut permis de se consoler un instant avec Michel-Ange et les grands Florentins. Obligé de voir des gens d'affaires et de s'enquérir du bateau qui devait le transporter en Espagne, il n'eut pas le loisir de dessiner ; mais il vit — ou il revit — Florence en un temps où tous les chefs-d'œuvre du XVIe siècle existaient

1. Le duc le dit en propres termes dans la lettre qu'il adresse, le 5 mars 1603, à son ambassadeur Iberti. « Et comme ce même Pierre-Paul réussit admirablement dans la peinture et l'ouvrage des portraits, nous voulons que, s'il est encore d'autres dames de qualité, outre celle dont le comte Vincenzo nous a obtenu le portrait, vous mettiez à profit sa présence et son savoir-faire. » Nous donnons ici la traduction de M. Armand Baschet qui a si heureusement retrouvé et analysé les lettres écrites par Rubens pendant son voyage en Espagne (*Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XX, p. 401). Le texte italien a été imprimé *in extenso* par M. Adolf Rosenberg ; *Rubensbriefe* (Leipzig, 1881).

encore, et il dut garder dans les yeux et dans le cœur quelque chose de cette vision sacrée.

Après avoir traversé Pise, Rubens s'embarqua à Livourne le 2 avril. Il avait surveillé lui-même tous les détails du départ et présidé à l'installation des chevaux sur le navire. Homme sage, il emportait des provisions pour un mois, et il calcula assez juste, car le vent pouvait être sans complaisance, et, en réalité, le voyage de Livourne à Alicante dura largement trois semaines. A peine débarqué, Rubens monta à cheval et, le 13 mai, il arriva à Valladolid où séjournait alors le duc de Lerme. Le roi était à Burgos : il fallait, pour lui être présenté, attendre l'heure incertaine de son retour.

Deux mois se passèrent. Rubens commenca par se faire faire un bel habit à l'espagnole, et il dut tout de suite prendre son pinceau. En effet, les caisses qui contenaient les peintures destinées au duc de Lerme ayant été ouvertes, l'artiste se trouva en présence d'un spectacle lamentable. Moins heureuses que le carrosse et les chevaux, les pauvres copies de Facchetti avaient beaucoup souffert. Pendant deux mois, Rubens se fait restaurateur de tableaux. Prenons note de cette aventure. Il doit exister de par le monde quelques copies italiennes exécutées en 1602 et retouchées par Rubens l'année suivante. Heureux qui pourra les reconnaître !

Il faut le dire : c'est à contre-cœur que l'artiste flamand s'était chargé de cette besogne. Il n'avait pas de fierté déplacée, mais il sentait bien qu'il était Rubens et que son pinceau méritait de plus nobles tâches. Il se résigna cependant : d'abord parce qu'il se considérait comme responsable de l'accident, et aussi pour consoler le résident du duc de Mantoue, Annibale Iberti, qui, dans son désespoir, avait proposé d'appeler quelques artistes espagnols et de leur faire improviser avec l'aide de Rubens des peintures toutes neuves qui auraient remplacé les copies compromises. Rubens ne se souciait point d'être associé à de pareils collaborateurs. Il le dit lui-même dans une curieuse lettre adressée le 24 mai à Chieppio, le secrétaire ducal, et il s'exprime avec une amusante franchise sur l'incroyable insuffisance de ces peintres et sur leur façon de peindre tout à fait différente de la sienne, *totalmente discrepante de la mia*. On pourrait croire que le dédain de Rubens ne s'adresse qu'aux artistes de Valladolid ; toutefois sa pensée allait probablement beaucoup plus loin. Quelques lignes après, il la complète en disant que le duc de Lerme possède de beaux tableaux, mais que « pour ce qui est des modernes, il n'y a rien qui vaille. » Cette sévère appréciation de la valeur de l'école espagnole par Rubens se modifia peut-être lorsque l'artiste, ayant prolongé son séjour, a pu regarder les choses de plus près : ce premier juge-

ment n'en reste pas moins caractéristique. Est-il besoin de rappeler que l'année 1603 n'est point un moment bien glorieux dans les annales de l'art en Espagne? Deux mots résument la situation de l'école. Murillo n'est pas encore de ce monde, Vélazquez est un enfant de quatre ans, Ribéra n'est qu'un écolier, Herrera le Vieux, véritable contemporain de Rubens, est un jeune homme dont on commence à peine à parler à Valence. Que reste-t-il? Théotocopuli peut-être; mais ce vaillant maître est à moitié fou. Il reste Francisco Ribalta, intéressante victime des Carrache, Pedro Orrente, qui croit beaucoup à l'idéal des Bassan; les deux Carducci, qui sont des Florentins dépaysés; un honnête portraitiste, Pantoja de la Cruz, et deux ou trois autres peintres qui ne sont nullement des génies. L'heure éclatante est passée, ou, pour mieux dire, elle n'est pas encore venue. En réalité, ce qu'il y a de plus nouveau et de plus moderne en Espagne, au printemps de 1603, c'est Rubens lui-même.

Il avait donc, ce jeune homme, le droit de parler avec quelque fierté, et cependant il s'humiliait au point de restaurer patiemment les copies qu'il avait apportées de Mantoue et que les rigueurs d'une saison exceptionnellement pluvieuse avaient mises en fort mauvais état. Il reconnut néanmoins que le mal n'était pas irréparable. Deux peintures seulement, un *Saint Jean* d'après Raphaël et une *Madone* dont l'auteur n'est pas indiqué demeurent à jamais perdues. Rubens n'entend pas que la valeur du cadeau fait au duc de Lerme en soit amoindrie : il remplace les œuvres détruites par un tableau original, *Démocrite et Héraclite*. J'ai cherché ce tableau dans les livres et je ne l'ai point trouvé [1].

Le 6 juillet, Philippe III, si longtemps attendu, arriva à Valladolid; mais on ne voit pas aisément un roi d'Espagne, même quand on est envoyé par un duc de Mantoue. Il fallut patienter quelques jours encore. Enfin le 17 juillet eurent lieu successivement deux solennités: la remise au roi du *caroccino* et des présents venus d'Italie, et celle des tableaux à son favori, le duc de Lerme.

Dans la première de ces cérémonies, Rubens ne joua qu'un rôle effacé. Iberti, oubliant un peu les promesses qu'il lui avait faites, s'arrangea pour le laisser au second plan, et nous avons une lettre dans laquelle Rubens se plaint, avec discrétion d'ailleurs et avec esprit, de n'avoir pu

1. La difficulté est celle-ci. Les textes traduits par M. Armand Baschet semblent ne viser qu'un tableau. L'opinion des modernes est cependant qu'il y en avait deux, un *Démocrite* et un *Héraclite*. — M. Charles Kett, dont le livre est d'hier (1880), croit savoir que ces peintures, longtemps placées au palais du Pardo, sont maintenant au musée de Madrid. La même indication se retrouve à la table du volume de M. Goeler von Ravensburg, *Rubens und die antike* (Iena, 1882). C'est une question à étudier.

se montrer que de profil ; mais bientôt après, lorsque les tableaux apportés d'Italie furent présentés au duc de Lerme, l'artiste eut tous les honneurs de la séance. En connaisseur qu'il était déjà, il donna les explications nécessaires, et comme la comédie se mêle à toutes choses, il se passa alors un menu fait qui, s'il y avait eu des critiques à Valladolid, aurait pu provoquer leur sourire. Ce détail nous est rapporté par le peintre lui-même et par Iberti. Parmi les œuvres qu'on avait exposées en belle lumière dans le palais du duc de Lerme, il ne se trouvait guère que trois originaux : le portrait de Vincent de Gonzague, un *Saint Jérôme* de Quentin Matsys ou de son école, et le tableau que Rubens avait improvisé, *Démocrite et Héraclite.* Les autres peintures étaient des copies récemment restaurées. Le duc et son entourage s'y laissèrent prendre ou firent semblant : les reproductions de Facchetti passèrent pour des originaux, et sans insister plus qu'il n'était décent de le faire, Iberti et Rubens laissèrent parler les enthousiastes, *senza alcun sospetto in contra o instanza nostra a farle credere tali.* Le roi et la reine admirèrent avec la même sérénité, et il n'y eut qu'une voix dans la province pour louer l'intelligente générosité du duc de Mantoue.

Mais si Rubens était venu en Espagne, ce n'était pas seulement pour y apporter des peintures et des curiosités à la mode italienne. Vincent de Gonzague attendait de lui ce qu'il aimait le mieux au monde après les chevaux, c'est-à-dire des portraits. Les renseignements retrouvés par M. Armand Baschet dans les archives de Mantoue sont ici bien incomplets et bien vagues. Il paraît certain que, pendant son séjour à Valladolid, Rubens a peint plusieurs portraits, mais on ne sait pas les noms des personnages qui posèrent devant lui. Le duc de Lerme l'amena à son château de Ventosiglia, et Rubens y peignit ou y commença une grande figure équestre du duc, honneur qui n'avait rien d'excessif, car si le duc était ministre du roi, il portait aussi le titre de commandant général de la cavalerie du royaume. Le tableau a disparu. Comme c'est dans une lettre du 15 septembre que Rubens annonce qu'il va faire ce portrait, on doit croire que l'œuvre date du mois d'octobre. On doit croire aussi — et telle est en effet la conjecture de M. Armand Baschet — que, retenu à Ventosiglia par le travail entrepris, il ne put aller à l'Escurial, où l'envoyé de la cour de Mantoue avait accompagné le roi.

Le rêve que poursuivait alors Rubens nous est connu, ou, du moins, il nous est permis de le deviner. Le noble artiste jugeait dans sa sagesse que l'œuvre de son éducation de peintre était encore incomplète et qu'il ne pouvait l'achever qu'en Italie. Et pourquoi donc avait-il quitté sa maison flamande, ses amis et sa vieille mère, sinon pour apprendre et pour

grandir aux lieux mêmes dont son dernier maître lui avait tant vanté les instructives délices? Revoir Rome, c'était l'ambition de son cœur. De là bien des ennuis. Le duc de Mantoue avait imaginé qu'après avoir accompli sa mission en Espagne, Rubens passerait à la cour de France et qu'il y pourrait faire le portrait de quelques-unes des femmes dont Henri IV se montrait si tendrement occupé. Rubens dut se défendre. Dans une lettre écrite à Valladolid en 1603, — sans autre date — il explique à Chieppio, le secrétaire du duc, qu'il n'est pas et qu'il ne veut pas être un portraitiste de profession, qu'il n'entend nullement se dépenser en œuvres vulgaires, *opere vili a mio gusto*, que ses ambitions vont plus haut et que Paris possède des peintres assez habiles pour satisfaire sur ce point à tous les désirs du duc de Mantoue. Chieppio plaida sans doute la cause de Rubens et le duc n'insista pas. L'artiste partit, non pour la France, mais pour l'Italie. Au printemps de 1604, on le revoyait à Mantoue.

Qu'avait-il fait en Espagne? Que rapportait-il de ce voyage? Peu de chose, en vérité. Pour le développement intellectuel, tout est utile aux esprits ouverts, la moindre promenade agrandit l'horizon. Rubens eut désormais sur le cérémonial de la cour espagnole et sur le tempérament des gens du pays des notions qui plus tard ne lui furent pas inutiles. Le diplomate futur prit là sa première leçon : mais pendant ce séjour à Valladolid, l'œuvre du peintre fut légère. Il perdit deux mois à remettre à neuf les copies qu'il avait apportées avec lui; il peignit un tableau pour le duc de Lerme et quelques portraits, voilà tout. Ces portraits de 1603 seraient bien curieux à retrouver. On en ignore les destinées, on n'en connaît pas le caractère. On ne les entrevoit qu'à la clarté douteuse de l'hypothèse. Et ici je répète ce que j'ai dit déjà : au début de sa carrière de peintre, Rubens est, plus qu'on ne croit, fidèle aux méthodes du XVI[e] siècle; son exécution est propre, patiente, caressée. Si l'on découvre un jour que, dans sa première manière, Rubens a fait des portraits qui ressemblent un peu à des François Porbus, il ne faudra pas être trop surpris. Il s'agit, bien entendu, dans ma conjecture, d'un Porbus plus souple et plus empâté que celui que nous connaissons.

Quoi qu'il en soit, des travaux plus sérieux attendaient Rubens en Italie. Il revint d'Espagne, nous l'avons dit, au printemps de 1604 ; mais sa présence à Mantoue n'est pas immédiatement signalée dans les archives : il faut aller jusqu'au 2 juin pour en avoir une preuve authentique. Ce jour-là, sa situation dans la maison ducale est régularisée. Rubens est muni d'une *commissione* aux termes de laquelle il doit recevoir 400 ducatons par an, *da pagarsi di tre mesi in tre mesi incominciado del 24 maggio*. Rubens, couché sur la feuille des bénéfices, devient, comme

François Porbus, qui était alors au service du duc, une sorte de fonctionnaire, et il reste à Mantoue jusqu'au commencement de 1606.

On possède quelques données, bien insuffisantes pourtant, sur les travaux qu'il exécuta pendant cette période à la cour de Gonzague. Un document retrouvé par M. Baschet démontre qu'en 1605 le Flamand fit pour l'empereur Rodolphe II des copies d'après deux tableaux de Corrège. Les originaux étaient sous sa main, car il y avait des Corrège chez le duc de Mantoue, entre autres le *Mercure enseignant à lire à l'Amour*, qui est aujourd'hui à la National Gallery. Durant son séjour en Italie, Rubens a beaucoup étudié les maîtres du XVI[e] siècle ; mais ce n'est pas dans sa vie un fait indifférent que d'avoir copié, avec tout le sérieux dont il était capable en 1605, deux tableaux de Corrège, c'est-à-dire du peintre qui a le mieux connu l'empâtement rationnel et le glissement du rayon sur les chairs éclairées. Les deux copies exécutées par Rubens arrivèrent à Prague le 24 octobre. Et depuis lors, on n'en a plus entendu parler. M. Armand Baschet demandait, en 1867, ce que sont devenues ces peintures. La question est restée sans réponse. Et tout le monde doit le regretter. Des Corrège peints par Rubens ! Quelle lumière on entrevoit et quelles fleurs !

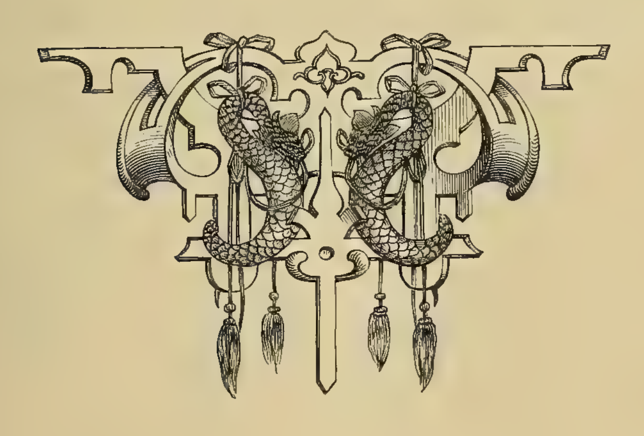
A une condition cependant. Le lumineux Corrège ne se concilie guère avec Caravage, et c'est une grave question que celle de savoir à quelle époque Rubens, qui, lors de son premier voyage à Rome, avait été fort troublé par le maître violent et noir, a pu s'élever à la conception de l'ombre claire. Nous croyons qu'il lui fallut quelque temps pour s'affranchir des influences subies en 1601. Il faudrait, pour résoudre le problème, avoir sous les yeux une ou deux des peintures qu'il fit à Mantoue, au retour de son voyage en Espagne. Or, n'en déplaise aux légendes, la certitude chronologique manque ici tout à fait. Nous savons bien qu'il y avait à Mantoue une église des Jésuites, et qu'elle possédait trois vastes tableaux de Rubens qui existaient encore en 1797, au moment où l'armée française, assez mal avisée ce jour-là, imagina de faire de l'édifice un dépôt de fourrages. Ces trois tableaux représentaient la *Transfiguration*, le *Mystère de la Trinité* et le *Baptême du Christ*. Le premier a totalement disparu : le second, dans lequel figuraient les portraits de Vincent de Gonzague, de la duchesse sa femme et de leurs enfants, eut un triste sort : il fut, dit-on, coupé en morceaux par un ingénieux commissaire de notre armée qui, voulant doter la France de ce Rubens primitif sans effaroucher les Mantouans, avait eu recours à un procédé destiné, dans sa pensée, à rendre le déménagement plus facile. Il est certain que quelques fragments de cette composition (une figure de soldat, par exemple,

et un grand levrier) existent encore et que ces débris sont conservés à la bibliothèque de Mantoue.

Quant au troisième tableau de l'église des Jésuites, le *Baptême du Christ*, c'est la peinture, en assez mauvais état, qui, après des fortunes changeantes, a fini par trouver au musée d'Anvers un asile définitif. Nous en avons parlé dans le chapitre précédent, mais sans lui assigner une date, et seulement pour montrer quels idéals contraires se mêlaient dans l'âme de Rubens aux premières heures de son arrivée en Italie. Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit de cette peinture juvénile, où s'associent Jules Romain et Michel-Ange, avec des ombres trop vigoureuses et des violences de ton qui trahissent un coloriste encore mal équilibré. Et pourtant il y avait dans ce tableau désordonné une grande force, un goût réel pour l'aspect sculptural des formes vivantes. A Mantoue, en 1605, Rubens n'est guère qu'une admirable promesse ; mais il devait rester encore trois ans en Italie, et c'est pendant ces trois années, véritable période de débrouillement, que nous allons voir se dégager des vapeurs confuses qui annoncent toutes les aurores l'éclatante lumière de l'astre attendu.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

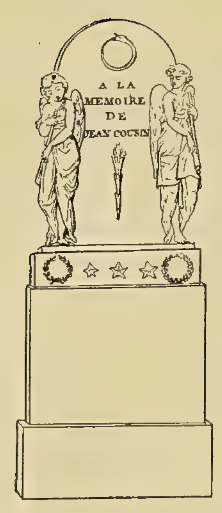


UN FRAGMENT

DU

TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT

ÉGARÉ A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



SANS doute un ami sincère de l'Art ne peut oublier la disparition des monuments qu'emporta la Révolution. Il est semblable à Rachel. Ses regrets sont éminemment respectables. Il a le droit de gémir et de ne pas vouloir de consolation *quia non sunt*. Mais son indignation, pour être légitime et pour prétendre se produire publiquement, doit être le résultat d'une étude approfondie. Traînons aux gémonies les Vandales de 1793 ; gourmandons les déménageurs du Musée des Monuments français de 1816. C'est justice, à une condition : c'est que l'indifférence du Parisien de 1882 n'égalera pas, en la continuant, la sauvagerie du sans-culotte de 1793 et la vindicative brutalité du bureaucrate de la Restauration ; c'est que l'époque qui s'érige en justicière aura de l'amour et des égards pour les victimes qui ont survécu ; c'est qu'au moins l'avocat pourra nommer tous les clients au nom desquels il se lève. Or, qu'aurions-nous à répondre si ceux à qui nous demandons amèrement compte de tant de chefs-d'œuvre inutilement sacrifiés, nous disaient : En dépit de nos hécatombes, il en reste encore, et, faute de les connaître, vous les laissez périr à votre tour.

La statue de l'amiral Chabot est certainement une des plus belles œuvres de sculpture exposées au Louvre dans la salle de la Renaissance française. Son éloge n'est plus à faire. Je n'ai pas non plus à revenir sur

la question d'attribution. J'adopte tout ce qu'a dit excellemment M. Anatole de Montaiglon dans le tome V des *Archives de l'art français,* p. 356 à 362. Sa discussion est un modèle de critique historique et d'appréciation esthétique. Malgré d'ardentes recherches, je n'ai rien encore trouvé de décisif pour trancher, à l'aide d'un argument irréfutable, le difficile problème posé par cette sculpture ni pour nous débarrasser d'une attribution traditionnelle, adoptée, en dépit de son invraisemblance, par un trop grand nombre d'historiens. Mais, si aucun document n'est venu m'éclairer sur le nom de l'auteur de la statue, la persistance de mes investigations m'a permis de découvrir un fragment du monument trop longtemps méconnu et égaré ; et je suis en état de présenter au public le mausolée de Chabot non pas tel qu'il est sorti des mains de son auteur ni tel qu'il figura pendant deux siècles dans l'église des Célestins, mais du moins, tel que Lenoir le reçut en 1792. Le respect de l'œuvre originale dans toutes les parties qui ont survécu, la tentative de reconstitution matérielle du monument primitif sont, à mes yeux, le commencement de la sagesse.

On sait que la statue du Musée du Louvre n'est qu'un fragment d'un vaste et grand monument qui décorait la chapelle d'Orléans dans l'église des Célestins de Paris. L'image du monument primitif nous a été conservée par Piganiol (*Description historique de la ville de Paris,* tome IV, p. 204) et par Millin (*Antiquités nationales,* tome Ier, *Célestins,* pl. 12, p. 56) dans deux estampes que nous reproduisons en fac-similé. Il résulte de l'examen des gravures de Piganiol et de Millin que presque toute la partie décorative du mausolée a disparu et que le Louvre nous montre seulement la statue couchée de Chabot, la petite figure de la Fortune placée autrefois au bas du sarcophage, et les deux génies funèbres disposés de chaque côté du monument. Mais le Louvre, qui a hérité ce chef-d'œuvre du Musée des Monuments français, n'a pas reçu intégralement le legs de Lenoir. Car, si Lenoir n'avait pu tout recueillir, il avait du moins conservé davantage, et c'est ce que nous devons démontrer.

Il faut d'abord bien définir ce que Lenoir avait reçu. On lit dans le *Journal de Lenoir* : « État n° 1 », intitulé : « Monuments, statues et colonnes qui sont entrés au dépôt des Petits-Augustins pendant les années 1791 et 1792 [1] » : « N° 8. — Des Célestins..... Plus deux génies en albâtre tenant des torchaires (*sic*) venant du tombeau de l'Amiral Chabot. Un lion et une figure allégorique représentant la Fortune renversée..... » « N° 42. — Des Célestins. — Statue en albâtre et couchée représentant

1. Pages 2 et 5.

l'Amiral Chabot, sculptée par Jean Cousin; il est appuyé sur son casque et dans l'attitude du repos. Plus un sarcophage en marbre noir. »

Ces renseignements sont parfaitement exacts, car Lenoir, dès 1793, au milieu d'un inventaire officiel imprimé les a confirmés dans les termes suivants, pages 2, 6 et 27 de la *Notice succincte des objets de sculpture et architecture réunis au dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins* [1], etc. :

« N° 11. — Même maison [Les Célestins]. — Deux génies de marbre de Paros, sculptés par Jean Cousin, venant du tombeau de l'Amiral Chabot.....

« N° 58. — Des Célestins. — La figure de l'Amiral Chabot en marbre blanc de Paros, par Jean Cousin. Il est appuyé sur son casque dans l'attitude du repos. Le sarcophage, qui le porte, vient des Feuillants Saint-Honoré.

« N° 249. — Des Célestins. — Une figure renversée, de dix-neuf pouces de long, sculptée en marbre de Paros, par Jean Cousin, représentant la Fortune renversée, prise au tombeau de Chabot, posée sur un socle de marbre noir.

« N° 250. — *Idem.* — Un lion sculpté dans le même marbre, par le même artiste, provenant du même tombeau, que j'ai fait poser sur un socle de marbre noir. »

Lenoir reçut encore quelques morceaux de ce mausolée, mais leur passage au dépôt des Petits-Augustins ne laissa plus de traces dans les catalogues à partir de 1797, et c'est pour cette raison qu'il omit de les mentionner dans son journal [2].

Du tombeau original de l'amiral Chabot, Lenoir ne posséda donc d'une manière définitive que la statue principale, la petite figure de la Fortune, deux des quatre génies (ceux qui étaient debout) et le lion placé aux

1. Cette notice, qui est en quelque sorte la première édition du catalogue de Lenoir, a été imprimée avant le 28 décembre 1793. Voy. le *Journal de Lenoir*, p. X et 25, n° 189.

2. On lit dans la *Notice succincte, etc.* de 1793 : « N° 56. Même maison (les Célestins). Deux petits génies, bas-relief de marbre blanc par Jean Cousin, du tombeau de l'Amiral Chabot. » Ces génies apparaissent encore dans le catalogue de l'an IV, sous le n° 290, ainsi décrits : « Même maison (les Célestins). Deux génies en albâtre posés sur un fond de marbre noir ....: ces ..... morceaux sont aussi de Cousin et tiennent du même monument. » On lit encore dans le même catalogue, sous le n° 167 : « Célestins. — Deux ornemens sculptés en albâtre par Jean Cousin, provenant du tombeau de Chabot. » On lit enfin dans le catalogue de l'an IV, sous le n° 207, à propos d'un tombeau venant de Saint-Sulpice : « ..... J'ai fait poser ce tombeau sur des têtes de lions chimériques exécutées en albâtre par Jean Cousin. »



STATUE FUNÉRAIRE DE L'AMIRAL CHABOT.

Musée du Louvre.

pieds de la statue. Telle est, au complet, la succession dont nous avons à reviser les comptes et à examiner la transmission.

Lenoir, dans son dépôt provisoire et ensuite dans son musée, arrangea et classa ces fragments suivant sa fantaisie et, en les mélangeant à d'autres éléments de décoration d'origine différente, il les fit servir à diverses combinaisons. D'abord, il érigea à Chabot un mausolée de sa façon. On peut voir ce monument factice dans la planche 100 du *Musée des Monuments français* de Lenoir et dans la planche 32 des *Souvenirs du Musée des Monuments français* de J.-E. Biet. Lenoir a décrit en même temps, dans son grand ouvrage (tome III, p. 54), le résultat de sa restitution monumentale, quand il dit : « Cette belle figure d'albâtre de Lagny (lisez de marbre), digne du ciseau de Michel-Ange par la sévérité du style, le caractère du dessin et la belle exécution, est de la main de Jean Cousin. Elle est supportée par un sarcophage de marbre noir que j'ai orné de pattes de lion en bronze et de chabots par allusion au nom de l'amiral qui avait placé ce poisson dans ses armoiries..... » Lenoir s'exprimait encore ainsi sur ce mausolée, dans les diverses éditions de son catalogue, à partir de 1797 : « N° 98. — La figure de Philippe Chabot, amiral, mort en 1543, exécutée en albâtre par Jean Cousin. L'Amiral est appuyé sur son casque dans l'attitude du repos. On remarque dans sa main le sifflet avec lequel il commandait la manœuvre. Léonor Chabot, grand écuyer de France, avait érigé ce monument à son père, dans la chapelle des d'Orléans, aux Célestins de Paris : On voit au bas une petite statue en albâtre, exécutée par Jean Cousin, représentant la Fortune renversée, allégorie relative à la perte que faisait la chose publique dans la personne de Chabot. Les bas-reliefs du piédestal, qui ont été mutilés, sont de Pilon ; ils représentent saint Paul et Melchisédec. Ils étaient placés à Saint-Étienne-du-Mont[1]. » Enfin une note manuscrite de Lenoir, rédigée à propos de ce monument, au moment de la suppression du Musée des Petits-Augustins, est ainsi conçue : « Ce tombeau ayant singulièrement souffert dans son déplacement (il était tout en albâtre blanc), a été entièrement recomposé. Les belles colonnes de vert antique qui portent le sarcophage viennent de Saint-Landry, les pilastres jaunes de Saint-Sulpice et les bas-reliefs du piédestal de Saint-Étienne-du-Mont. »

Les deux génies funèbres que Lenoir n'avait pas utilisés dans la restitution fantaisiste du tombeau de Chabot furent employés par lui à la composition d'un cénotaphe élevé à la mémoire de Jean Cousin[2] et qui porta

1. Aujourd'hui au Louvre, n°s 133 *bis* et 133 *ter* de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

2. Lenoir dit, dans sa *Description historique et chronologique des monuments*

à partir de 1802[1] le n° 253 du catalogue. Lenoir nous apprend ce fait dans le *Musée des Monuments français* (tome III, p. 100), où il nous dit : « Nos 253 et 454. Les monuments qui suivent furent érigés à la mémoire de deux artistes célèbres, Jean Cousin et Germain Pilon. Ces deux monuments ont été exécutés sur mes dessins. Le premier est composé de deux figures d'albâtre exécutées de la main de Cousin. On lit au bas



LE TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT AUX CÉLESTINS.

(Fac-similé de la planche publiée par Piganiol dans la *Description historique de la ville de Paris.*)

l'inscription suivante : A la mémoire de Jean Cousin, peintre et sculpteur, fondateur de l'École française, mort en 1550. » Le cénotaphe de

de sculpture réunis au Musée des Monuments français, Paris, an VIII, avant-propos, p. 14 : « Vous, Goujon et Cousin, dignes fondateurs de l'École française, vous avez aussi agrandi les arts, et l'érection de vos tombeaux est une dette que j'ai voulu payer en faveur des siècles à venir. Ces Monuments ont été exécutés d'après mes plans et mes dessins, ainsi qu'une grande partie des monuments renfermés dans ce Musée, que j'ai été obligé de recomposer et de rajuster selon leur âge, à cause des prodigieuses mutilations qu'ils avaient souffertes. »

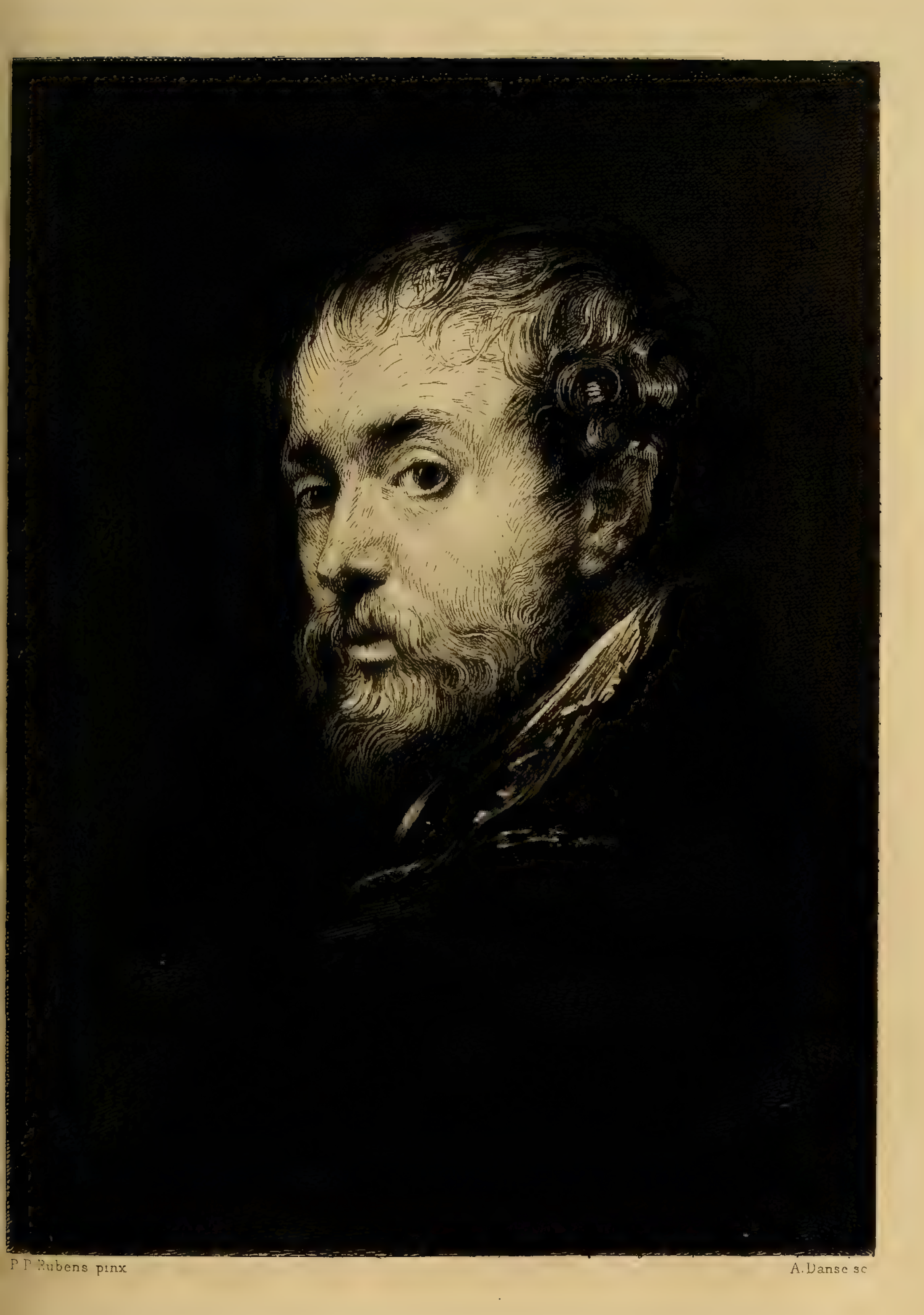
1. Cette date est celle de la publication du tome III du *Musée des Monuments*

Jean Cousin demeura intact jusqu'à la suppression du Musée des Petits-Augustins. Il a été gravé dans le *Musée des Monuments français,* pl. 117, et par Biet dans les *Souvenirs du Musée des Monuments français,* planche 31.

Quant au lion du tombeau primitif des Célestins, il fut appelé à jouer un rôle dans la composition du monument restauré de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre. Lenoir, en effet, dans le tome III, pages 139 et 140 du *Musée des Monuments français,* nous fait savoir quelle fut sa destinée après son admission aux Petits-Augustins. Voici le texte de Lenoir : « N° 115. — De l'Ave-Maria. — Statue en marbre blanc, de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre, épouse du duc de Retz, morte en 1603.., etc. Cette statue, que j'ai ornée de plusieurs génies du même artiste [Prieur] et des attributs de la poésie, est supportée par quatre colonnes de vert de mer, provenant d'un tombeau qui avait été érigé à la famille Boucherat dans le temple dit Saint-Landry et qui a été détruit. Le bas-relief en albâtre que l'on voit au bas est de Pilon et représente Jésus au jardin des Olives; le socle qui porte *un lion chimérique* est orné aussi d'un bas-relief très délicatement sculpté en albâtre et de quatre médaillons bronzés, etc. » Le monument de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre est gravé dans la planche 128 du *Musée des Monuments français*[1]. Le *lion chimérique* signalé ci-dessus est certainement le lion du tombeau de l'amiral Chabot; on le reconnaît parfaitement quand on compare, avec les planches de Piganiol et de Millin la planche 128 du *Musée des Monuments français,* où il est indiqué. Mais comme, à cause des petites dimensions des planches, cette affirmation pourrait être discutée, j'aurai recours aux papiers de Lenoir, et je trouve une preuve irréfutable de mon allégation dans des notes manuscrites adressées au ministre de l'intérieur, vers 1817, par le conservateur du musée supprimé. Lenoir s'y exprime ainsi : « N° 115. — Du couvent de l'Ave-Maria (démoli). — Mausolée de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre. Ce mausolée se compose de la

français, dans lequel le monument de Cousin porte le n° 253. Ce numéro ne lui fut cependant assigné dans les catalogues sommaires du Musée des Petits-Augustins qu'à partir de 1810.

1. Voici la destinée actuelle des autres fragments qui composaient ce mausolée : La figure de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre est au Musée de Versailles, n° 2808 du catalogue de Soulié. Cf. Bon de Guilhermy, *les Inscriptions de la France,* tome Ier, p. 546. Le bas-relief de marbre est au Musée du Louvre, n° 133 du catalogue des sculptures modernes, rendu par l'École des beaux-arts en 1851. Le groupe d'enfants est resté à l'École des beaux-arts et se trouve actuellement placé dans la chapelle. Le petit génie qui écrit, et qui venait du tombeau de De Thou, est dans la cour de l'école.



P. P. Rubens pinx — A. Danse sc

PORTRAIT DE RUBENS ÂGÉ

(Collection de Winck de Wesel)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon

statue à genoux et en marbre de cette femme célèbre, morte en 1603, sculptée par Prieur, d'un groupe d'enfants aussi en marbre, d'un sarcophage en marbre noir, de quatre colonnes de vert de mer et d'un bas-



LE TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT AUX CÉLESTINS.

(Fac-similé de la planche publiée par Millin dans les *Antiquités nationales.*)

relief de Germain Pilon, représentant Jésus au Jardin des Olives. Ce tombeau, qui avait été dégradé, a été entièrement fait avec des marbres du musée. Les colonnes de vert de mer qui supportent le sarcophage viennent de l'abbaye de Saint-Denis; les enfants et autres accessoires, de la partie supérieure du tombeau de De Thou; *le lion, qui est sur un piédes-*

tal, du tombeau de Chabot, et le bas-relief représentant Jésus au Jardin des Olives, de Saint-Étienne-du-Mont. »

Telles étaient donc en résumé, au mois de décembre 1816, la répartition arbitraire faite par Lenoir et la situation respective des fragments du mausolée de Chabot entrés aux Petits-Augustins : la statue couchée et la figurine de la Fortune étaient employées au tombeau renouvelé de l'amiral. Les deux génies funèbres accompagnaient l'inscription commémorative de Jean Cousin. Le lion décorait le monument remanié de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre, duchesse de Retz. Examinons maintenant le sort postérieur de ces œuvres d'art.

Au moment de la suppression du Musée des Monuments français, la statue de Chabot fut portée au Louvre, ainsi que le constate un passage du *Journal de Lenoir*, t. Ier, p. 187. Elle devint peu de temps après un des principaux ornements de la galerie d'Angoulême (nº 9 du catalogue de Clarac). On laissait malheureusement dans les cours et sur le pavé du couvent des Petits-Augustins, devenu l'École des beaux-arts, tout le reste, c'est-à-dire : 1º la statue de la Fortune; 2º les deux génies funèbres; 3º le lion de marbre. On va voir ce qui résulta de cet accident et tout ce qu'il faudra de temps et de peine pour reconstituer au complet l'ensemble des cinq épaves que Lenoir avait une première fois sauvées. A l'heure qu'il est, le rapprochement des divers fragments n'est pas encore opéré et, quand il le sera, les déplorables conséquences de ce trop long fractionnement seront évidentes et ne pourront plus être réparées. Nous suivrons successivement la piste de chacune des pièces oubliées rue Bonaparte.

1º La statue de la Fortune. — Le Louvre s'était d'abord contenté du morceau principal, de la figure couchée de Chabot; mais, quelques années plus tard, quand on s'occupa de former la Galerie d'Angoulême et de fonder la collection des sculptures modernes, la direction des Musées s'aperçut qu'une partie de l'héritage de Lenoir ne lui était pas parvenue. Elle réclama la statue de la Fortune. On lit dans un « État des objets provenant de l'ancien Musée des Monuments français et demandés par M. le directeur des musées royaux, le 9 novembre 1821 » : ... Une petite statue de la Fortune, par Jean Cousin. Cette figure allégorique fait partie du monument de l'Amiral Chabot déjà accordé au Muséum et n'a pas été enlevée par oubli. »

Si la sculpture arriva immédiatement au Louvre, elle ne fut cependant pas exposée dans la Galerie d'Angoulême, ouverte en 1824, ou du moins elle ne paraît pas au Catalogue des monuments de cette galerie dressé par Clarac. Elle a été depuis présentée au public et se trouve cata-

loguée sous le n° 104 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance*, par M. Barbet de Jouy.

2° Les deux génies funèbres. — Ces fragments du tombeau de Chabot restèrent longtemps encore abandonnés dans les terrains de l'École des beaux-arts et n'entrèrent au Louvre qu'en novembre 1851, à la suite des intelligentes revendications du marquis Léon de Laborde consignées dans la lettre suivante :

Le 29 octobre 1850.

Monsieur le Directeur général,

La formation d'un musée de sculpture du moyen âge et de la Renaissance exige des revendications qui, pour n'être pas toutes couronnées de succès, n'en doivent pas moins se continuer avec persévérance parce qu'elles seront approuvées quand on verra par l'ensemble de la nouvelle collection ce qu'elles ont produit.

La réclamation que je vous propose de faire aujourd'hui sera, sans aucun doute, accueillie favorablement. J'en ai pour garantie l'opinion même de M. Duban.

L'École des beaux-arts est devenue l'héritière de toutes les sculptures laissées par le Musée des Petits-Augustins quand les particuliers et le roi Louis XVIII eurent pris ce qui leur appartenait avec ce qui était à leur convenance. Longtemps l'administration de l'Ecole a eu des velléités de former, en concurrence avec le Louvre, un Musée de sculpture. Mais depuis, une opinion sage a prévalu, et il a été reconnu par le Conservatoire qu'une collection des plâtres de toutes les époques et des copies en marbre, faites d'après l'antique, étaient tout ce que l'Ecole devait offrir à ses élèves de Paris. Il est donc resté, tant dans les cours que dans les magasins, une série très intéressante de sculptures qui devront prendre place dans les galeries du Louvre, les unes pour les soustraire à la pluie qui les dévore en plein air, les autres pour qu'elles profitent à l'étude après quarante-cinq années de séjour dans l'obscurité des caves.

Je diviserai ces morceaux de sculpture en trois classes :

1° Les sculptures qui appartiennent à des monuments dont le roi Louis XVIII a placé au Louvre le morceau principal et qu'on a eu tort, alors, de ne pas réclamer. Ces fragments nous sont indispensables aujourd'hui que le public plus instruit sait, par des publications populaires, comment se présentaient originairement des monuments que nous lui offririons mutilés, tandis que l'État est propriétaire du monument complet.

2° Les morceaux de sculpture qui ont, sous le rapport de l'art et pour les études archéologiques, un véritable intérêt.

3° Les morceaux d'une moindre importance dont on peut ajourner ou abandonner la revendication.

Je vous prie instamment, Monsieur le Directeur, de réclamer les statues et les bas-reliefs compris dans les deux premières catégories. Nous offrirons, en échange, à l'École des beaux-arts : les plâtres qu'elle ne possède pas, les plâtres de Thorwaldsen achetés par M. Charles Blanc et plusieurs fragments d'architecture ornée de l'époque de la Renaissance ; l'un d'entre eux pourra remplacer le sarcophage de Ph. de Commines dans la cour de l'École des beaux-arts.

J'aurais voulu préciser plus exactement le style et les compositions des morceaux

de sculpture que je vous signale, mais ils sont dans un magasin très sombre, entassés et souvent renversés. Je ne les ai examinés qu'en passant et pour ainsi dire à la dérobée (n'y étant pas autorisé); il m'est impossible de les mieux décrire. Mais le peu que j'en dis suffira pour les désigner, et, quant au genre de mérite et au degré d'importance qu'ils peuvent avoir, j'affirme qu'ils seront pour le public studieux un nouveau et intéressant sujet d'étude, surtout, lorsqu'exposés dans l'ordre chronologique que vous avez adopté, ils recevront, des monuments qui leur sont associés et de l'éclat du Louvre, une nouvelle importance.

Une réclamation directe adressée au Conservatoire de l'École aurait toute chance de succès si la saine raison était la seule conseillère de MM. les professeurs, mais l'esprit de corps et l'amour de la propriété, de cette propriété même dont on ne jouit pas et dont on ne saurait faire jouir les autres, pourraient bien produire un refus plus ou moins mal motivé. Je crois donc que vous agirez plus efficacement en exposant les faits au ministre de l'Intérieur et en lui demandant soit de juger par lui-même, soit de nommer une commission qui examinera : 1° si le Palais des beaux-arts doit former un musée de sculpture en concurrence avec le Louvre; 2° si des fragmens précieux pour l'histoire de l'art doivent être les uns exposés à l'humidité de l'air qui les devore, et les autres enfouis, tandis que l'Etat possède dans le Louvre les monuments qu'ils compléteront et un local splendide pour les offrir à l'étude.

Agréez, Monsieur le Directeur, etc., etc.

LISTE DES MORCEAUX DE SCULPTURE DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE QUI DOIVENT ÊTRE RÉCLAMÉS DU CONSERVATOIRE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

I. *Fragments qui complètent les monuments déjà placés au Louvre.*

1° Nous avons la riche colonne funèbre qui fut érigée en l'honneur de Timoléon de Cossé. Sur son piedestal, deux places vides attendent les génies funèbres[1] qui la décoraient et que l'on a placés des deux côtés de la fontaine dans le fond du jardin de l'École.

2° Le monument du Pont-au-Change, exécuté par Guillain, se composait, dans l'origine, de trois figures en bronze et d'un grand bas-relief en pierre de liais. Nous avons les trois figures (Anne d'Autriche, Louis XIII et Louis XIV). Nous réclamons le bas-relief[2] qui les relie et complète le monument tel qu'il est représenté dans toutes les histoires de Paris et tel qu'il existait encore avant la Révolution de 1793.

3° Nous possédons du monument funéraire de De Thou la statue de l'historien et celle de ses deux femmes; mais le bas-relief en bronze[3] nous manque et, à la hauteur où il est encastré dans le mur au fond du jardin de l'École, il est impossible d'apprécier son mérite. M. Alexandre Lenoir, qui l'avait vu de près, nous dit, dans son

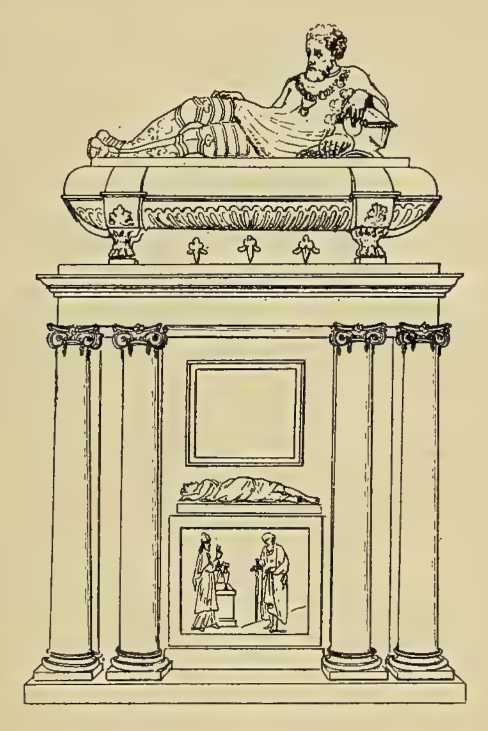
1. Aujourd'hui au Louvre, n°s 215 à 217 de la *Description des sculptures des temps modernes.*

2. Aujourd'hui au Louvre, n° 168 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

3. Aujourd'hui au Louvre, n° 192 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

ouvrage, que c'est le chef-d'œuvre d'Anguier. Le sujet fait allusion aux études historiques de l'écrivain.

4° Le tombeau de Philippe de Commines, de sa femme et de sa fille était placé dans une chapelle entièrement sculptée et dont des fragments ont été encastrés avec art, par M. Duban, dans les murs de l'hémicycle, mêlés aux fragments presque contemporains du château de Gaillon. Je respecte cet arrangement. Mais nous avons, au Louvre, les statues de Philippe de Commines et de sa femme qui étaient posées à



TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT AU MUSÉE DES PETITS-AUGUSTINS.

(Fac-similé de la planche 100 du *Musée des Monuments français de Lenoir.*)

genoux sur un sarcophage richement sculpté avec leur devise et leurs armes, et ce sarcophage[1] est également placé dans cette cour. Je demande qu'on nous le rende. Rien de plus facile que de combler le vide qu'il laissera. M. Duban reconnaît la justice de cette réclamation.

II. *Morceaux de sculpture intéressants sous le rapport de l'art et qui sont cachés dans les caves de l'École des beaux-arts ou qui se détériorent à l'air.*

1° Une statue debout, de grandeur naturelle, en pierre de liais. Roi de Juda, appelé

1. Au Louvre, n° 86, p. 56 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

Childebert par M. Alexandre Lenoir, sculpture coloriée[1] de la fin du XIIIe siècle, provenant de Saint-Germain-des-Prés.

2° Deux génies funèbres[2] s'appuyant sur des torches renversées, en marbre, école de G. Pilon.

3° Quatre figures accouplées[3] en deux groupes, sculptées par G. Pilon, demi-nature. Elles formaient primitivement les angles d'une chaire à prêcher dans l'église des Grands-Augustins et séparaient trois bas-reliefs que le Musée du Louvre possède[4].

4° Bas-relief[5] provenant du tombeau de Jacques de Coyn, marchand drapier de Paris en 1522. (Un pied de haut sur deux pieds 1/2 de large.)

5° Plusieurs pilastres et pierres de revêtement d'une chapelle. Ils sont incrustés de marbres noirs et d'albâtre sculpté en bas-relief, excellent travail italien de la première moitié du XVIe siècle[6].

6° Une Mise au tombeau ou Pieta[7]. Sur le premier plan, un évêque à genoux (le donateur). Sculpture française peinte et dorée vers 1520. (Trois pieds de haut sur cinq de long.)

7° Un Portement[8] de croix en pierre de liais. (Trois pieds de long sur deux de hauteur.)

8° Le Christ au Jardin des Olives[9], en albâtre, travail du XVIe siècle. (Deux pieds de haut sur un pied 1/2 de largeur.)

Les deux génies funèbres du tombeau de l'amiral Chabot réclamés par Léon de Laborde, exposés à présent dans la salle de Jean Goujon au Musée du Louvre, sont décrits sous les nos 105 et 106 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

3° Le Lion. — Imprudemment isolée par Alexandre Lenoir du monument reconstitué de Chabot, cette sculpture a payé cher la vie indépendante qu'elle mène depuis la fin du dernier siècle. Les autres fragments du même mausolée, placés qu'ils étaient collectivement sous le

1. Au Louvre, n° 70 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

2. Au Louvre, nos 105 et 106, *ibid.*

3. Au Louvre, nos 124 à 127, *ibid.*

4. C'était une erreur. Le Louvre, à ce moment, ne possédait qu'un seul des bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins; c'était la *Prédication de saint Paul.* Les deux autres se trouvaient alors à Saint-Denis; après les avoir retrouvés et reconnus en septembre 1881, je les ai fait venir au Louvre.

5. Au Louvre, n° 89 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

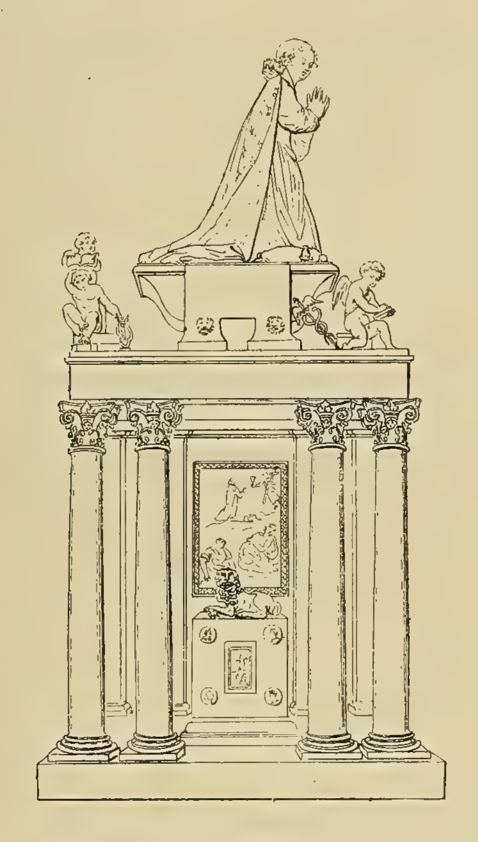
6. Ces pilastres sont restés à l'École des beaux-arts; ils sont encastrés dans un mur de la seconde cour qui précède le Musée des études.

7. Au Louvre, n° 159 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

8. Au Louvre. Sculpture peinte un peu lourde; actuellement conservée en magasin.

9. Au Louvre, n° 133 de la *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.*

patronage plus ou moins discuté du nom de Jean Cousin, ont toujours fini, après bien des vicissitudes, par reconquérir leur rang. C'étaient des fils de famille qui avaient des relations dans le monde et de puissantes recommandations dans le sénat des arts. Le Louvre les réclamait; le public leur faisait fête; les critiques d'art s'extasiaient devant eux. Ils jouis-



LE LION DU TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT AUX PETITS-AUGUSTINS.

(Fac-similé de la planche 128 du *Musée des Monuments français de Lenoir*.)

saient des honneurs de l'étiquette dans un musée public et étaient déclarés chefs-d'œuvre avec brevet et sous la garantie du gouvernement. Pendant ce temps, le pauvre lion, peu intrigant, dépouillé du prestige de la tradition, regardé comme un prolétaire sans appui, sans répondants, sans cautions, était abandonné et condamné à pourrir à la pluie dans le jardin de l'École des beaux-arts. Socialement, n'était-ce pas justice, puisqu'il n'était pas reconnu par les parvenus de sa famille et qu'il n'avait pas été admis à partager le bénéfice du classement et de l'écriteau offi-

ciels? Pour le grand public, en effet, et même pour ceux qui font profession de l'éclairer, un objet d'art sans position acquise, sans capital de notoriété, est nécessairement sans valeur. C'est un va-nu-pieds qu'il faut laisser à la porte.

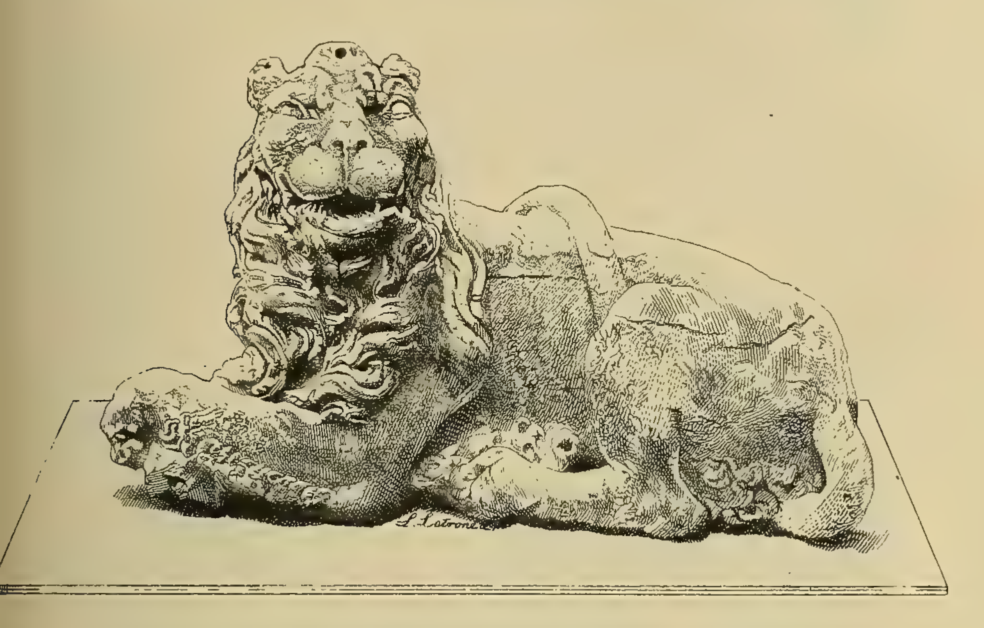
Personne n'a donc voulu faire à cette sculpture l'aumône d'un regard et apprécier les sentiments qui ont présidé à son exécution. Personne n'a donc compris le caractère volontairement idéal et conventionnel, hiératique, chimérique même, comme disait Lenoir, de cette tête d'animal, combiné avec la fierté du dessin de l'échine, de la croupe et de la queue. Personne n'a voulu pénétrer dans la pensée d'un artiste qui poursuivait à sa manière le style antique et cherchait à généraliser, sans les affadir, les traits individuels donnés par la nature en les exagérant au besoin, en les agrandissant et en les enveloppant dans des lignes ressenties. Il est cependant facile de reconnaître que c'était un anatomiste éprouvé et un observateur intelligent que le sculpteur qui a modelé la croupe ferme et nerveuse de ce félin et indiqué, en la résumant si magistralement, l'ostéologie de toute une espèce animale.

S'il fallait proposer une date d'exécution et une attribution raisonnée pour cet ouvrage, j'aimerais mieux le rapprocher des accessoires du tombeau de l'amiral Chabot que de la figure principale. Il résulte, d'ailleurs, de l'examen de la planche donnée par Piganiol (*Description historique de la ville de Paris*, t. IV, p. 204) que le lion, complètement indépendant de la figure de l'amiral, faisait plutôt partie de l'encadrement du tombeau que du tombeau lui-même. Je vois donc dans le lion, retrouvé à l'École des beaux-arts, une œuvre de sculpture à assimiler comme travail aux deux génies funèbres et à la statue renversée de la Fortune.

Qu'on ne m'objecte pas que j'exagère la faute commise à l'égard d'une œuvre d'art isolée, de petites proportions, d'une importance relativement secondaire et qui, après tout, dans un milieu moins intelligent et moins artiste, aurait pu légitimement passer inaperçue. Qu'on ne me dise pas surtout que c'est à bon escient que cette sculpture a été dédaignée parce que le style de son auteur supposé ne plaît pas à tout le monde et peut, esthétiquement, être discuté. En effet, vingt autres chefs-d'œuvre et ceux-là indiscutables, ont eu à souffrir du même coupable abandon. A quelques pas de cette victime de notre indifférence, j'en retrouve une autre pour le sacrifice de laquelle aucune circonstance atténuante ne saurait être invoquée. C'est une des cariatides de la chaire des Grands-Augustins. Quatre d'entre elles sont au Louvre. J'en ai retrouvé naguère une cinquième à Saint-Denis qui est fort endommagée. Celle-ci, la sixième et dernière, est presque entièrement détruite et, à force d'avoir été mé-

connue, est devenue méconnaissable[1]. Il est étrange que la maison la moins hospitalière ait été l'École des beaux-arts. Il n'a jamais, que je sache, existé de prévention contre les œuvres de Germain Pilon.

Que dirai-je de cette admirable tête de la Renaissance italienne, long-



LION DU TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT.

(Retrouvé dans le jardin de l'École des beaux-arts, à Paris.)

temps exposée à toutes les intempéries, quand son moulage était abrité dans la chapelle de l'École? Cette sculpture serait encore abandonnée au

1. Cette petite figure a été attribuée au Musée du Louvre par arrêté du Ministre des beaux-arts, daté du 29 janvier 1866, et elle porte le n° 8 de la liste des objets d'art dont le transfert au Louvre fut ordonné à cette époque sur la réclamation de M. de Longpérier. Elle était déjà bien malade en 1866, car elle est ainsi désignée : «..... 8° Une figurine demi-nature, de Germain Pilon, à peine reconnaissable par les mutilations et provenant de la chaire de l'église des Grands-Augustins. » Voici comment l'arrêté du 29 janvier 1866 était motivé : « ..... Considérant que, lors du démembrement du Musée français des Petits-Augustins, tous les monuments de l'art qui n'avaient pas été renvoyés dans les départements ont été destinés au Musée du Louvre;

« Que, sauf les fragments pouvant servir à l'étude de l'architecture, lesquels ont été employés dans la décoration de l'École des beaux-arts, ces monuments ont été en effet réunis aux collections du Louvre;

« Qu'il reste encore en magasin, à l'École des beaux-arts, un certain nombre de

grand air si je n'en avais réclamé le sauvetage[1]. Parlerai-je encore une fois de ces charmants fragments de la décoration du château d'Écouen, des délicates sculptures de la chapelle de Commynes, des morceaux de réception de Claude Poirier et de Michel Cornu, qui achèvent de se détruire sur des murs insensibles et sous des regards indifférents? Tout cela serait facile à protéger.

En arriverai-je à dire ce que je pense depuis longtemps de ces deux beaux médaillons des Valois[2] qui manquent en original aux collections du Louvre et de l'École des beaux-arts et qu'on rencontre avec étonnement dans la cour transformés en serrures, deshonorés par une dorure toute récente et soudés sur la grille qui ferme le portail de Gaillon? C'est Alexandre Lenoir qui est le premier auteur de cette profanation[3], excusable à son époque où la valeur de ces sculptures était ignorée et où d'autres exemplaires pouvaient facilement se rencontrer. Il est temps de substituer de simples ferrailles à ces médaillons, dont l'emploi inusité

sculptures et de moulages indiqués dans l'état annexé, lesquels objets sont de nature à être exposés dans les galeries de la sculpture française ou à servir dans l'atelier de moulage des musées impériaux;

« Qu'il importe que les collections de l'État présentent, autant que faire se peut, la richesse et l'unité qui les rendent le plus utiles à l'étude, etc., etc. »

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1878, p. 208. *L'Art*, n° du 11 juillet 1880, et *Une œuvre inédite de Jean Bullant ou de son école*, 1880. p. 16. Cette sculpture est aujourd'hui dans la chapelle de l'École des beaux-arts.

2. Voy. sur d'autres exemplaires de ces médaillons une excellente et très substantielle note de M. A. de Montaiglon dans les *Nouvelles archives de l'Art français*, année 1872, p. 194 à 211.

3. On lit dans les papiers de Lenoir : « Acquisition de cinq médaillons en cuivre représentant Catherine de Médicis, Henri III, Charles IX, Henri IV et Marie de Médicis. Ces médaillons sont employés à la grille qui ferme la chapelle de François I[er]. Plus, un grand médaillon en marbre blanc représentant François Rabelais, curé de Meudon; le tout pour la somme de quatre-vingt-seize francs.

« Je soussigné reconnais avoir reçu du citoyen Alexandre Lenoir, administrateur du Musée des Monuments français, la somme de quatre-vingt-seize francs pour solde de cinq grands médaillons en bronze représentant des Rois et des Reines de France, et un médaillon en marbre représentant de grandeur naturelle le buste de Rabelais, poète célèbre, que je lui ai vendus pour le compte du gouvernement. Dont quittance à Paris, jour et an que dessus.

« Approuvé l'écriture ci-dessus, 8 frimaire, an XI.

« LEFEBVRE. »

Lenoir a dû écrire « Catherine de Médicis » au lieu de « Élisabeth d'Autriche » dont le médaillon se retrouve actuellement dans la grille de l'École des beaux-arts. Les médaillons de Henri III, de Henri IV et de Marie de Médicis se sont perdus ou sont employés ailleurs.



BOITE EN CUIR GRAVÉ
Travail français du XVe Siècle

GOURDE EN CUIR APPLIQUÉ
Travail vénitien du XVIe Siècle

SOCLE EN CUIR CISELÉ
Travail italien du XVIe Siècle

Gazette des Beaux Arts

Imp Eudes

donne aux étrangers une singulière idée de notre clairvoyance dans l'histoire de nos arts et de notre respect de nos chefs-d'œuvre.

Il est bien entendu que mon honorable ami M. Müntz, le conservateur actuel des collections de l'École des beaux-arts, est absolument et entièrement à l'abri de ces reproches. Tout le monde reconnaît la compétence, le talent et l'activité de M. Müntz. Je connais trop moi-même son sincère amour de l'art pour douter des regrets que lui laisse l'état de choses légué par son prédécesseur. C'est un concours que je viens apporter aux réformes qu'il médite et non des entraves à son intelligente administration.

Deux conclusions résultent naturellement du travail qui précède : 1° Si tout ce qu'Alexandre Lenoir avait sauvé du tombeau de l'amiral Chabot est retrouvé, la place de l'ensemble de ce mausolée est au musée du Louvre, à qui il a été attribué par l'autorité compétente sans aucune condition restrictive. 2° Il n'est que temps de reconnaître et de recueillir ce qui nous reste du Musée des Monuments français, de reconstituer autant qu'il est possible les chefs-d'œuvre de notre école dont les fragments sont disséminés partout, et de créer enfin au Louvre un musée sérieux de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance.

LOUIS COURAJOD.





L'ART JAPONAIS

LES LIVRES ILLUSTRÉS — LES ALBUMS IMPRIMÉS
HOKOUSAÏ

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



KEISAÏ-YESEN est le principal émule qu'Hokousaï ait eu dans la représentation des types populaires et des scènes humoristiques. Dès 1808, il avait publié un volume plein de petits bonshommes jetés rapidement sur le papier, et il n'est pas impossible qu'Hokousaï ait pris là l'idée de sa Mangoua. En 1809 et années suivantes, Keisaï fait paraître son *Rigaku guashiki* en trois volumes. Cette publication est le triomphe de l'impressionnisme. Les hommes, les animaux, les plantes qui s'y trouvent figurés sont réduits à la plus simple expression. On y voit des groupes en mouvement, tels que bonzes en procession, soldats en marche, où chaque individu est représenté par un seul trait tortillé du pinceau. A première vue, pareil livre a quelque chose d'enfantin, mais les rares linéaments tracés sur le papier par-

1. Voir *Gazette*, t. XXVI, 2e période, p. 11.

viennent si bien à rendre le mouvement propre et l'attitude caractéristique de chaque être, que, sous l'enfantillage apparent, on arrive vite à sentir la main du maître et la difficulté vaincue. De la même époque, on a encore de Keisaï un album de poissons en couleur, d'un beau dessin, et un autre de paysages et de vues du style impressionniste également en couleur.

Si nous passons aux élèves d'Hokousaï, nous nous trouvons en face



ESQUISSE PAR KEISAÏ-YÉSEN.

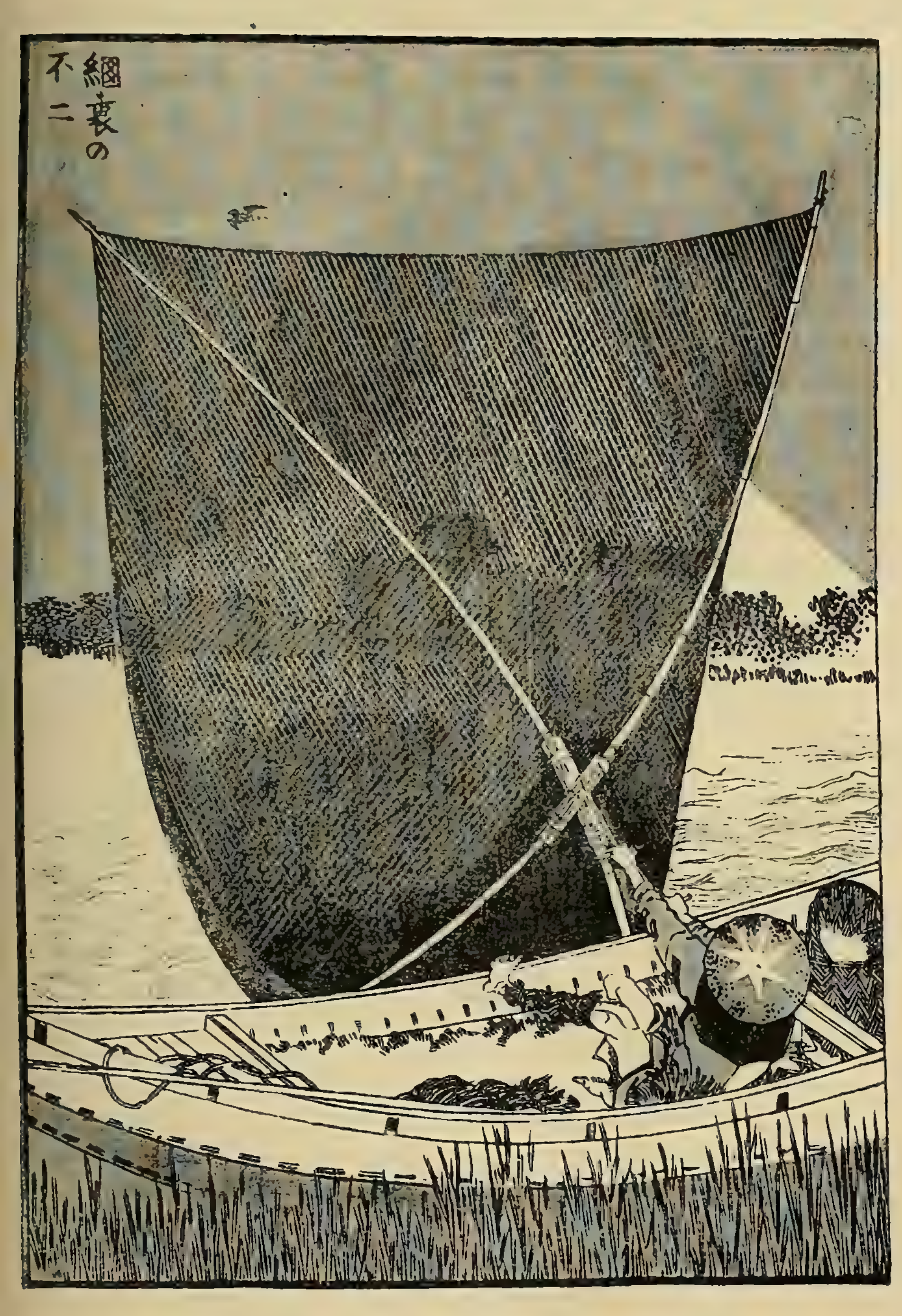
de tout une bande d'artistes. Le nombre des seuls Hokou, c'est-à-dire de ces élèves ayant emprunté pour se désigner le premier caractère du nom de leur maître, est considérable ; il est probablement de dix ou douze. Parmi ceux-là, Hokoukei ou, par élision, Hokkei tient sans conteste le premier rang, tant par le talent que par le nombre et l'importance des œuvres. Hokkei, tout en suivant de très près le style d'Hokousaï, a su dégager une physionomie individuelle. Moins nerveux et moins robuste que son maître, il a plus de grâce et de charme féminin. C'est vers 1840 qu'il paraît avoir le plus produit. A cette époque, l'art des impressions en couleur était arrivé à toute sa perfection. Aussi les livres d'Hokkei, imprimés en couleur, et les petites compositions sur feuilles détachées, destinées aux recueils d'artistes ou d'amis, sont-ils parmi les choses les plus délicates et les plus exquises que l'art de l'impression ait produites au Japon. On a d'Hokkei, entre autres livres, un volume de scènes de

genre dans le style de la Mangoua, l'histoire des cent huit révoltés chinois, en trois volumes, illustrés en couleur, etc., etc.

Cet art des délicates impressions s'est maintenu au Japon dans une grande perfection jusqu'à ces derniers temps, et alors il s'est éteint brusquement et sans retour. D'une année aussi voisine que 1867, nous avons de Koua-Setsu un album de silhouettes qui est, dans son genre, un chef-d'œuvre. Les silhouettes imprimées plein noir forment une série de portraits étonnamment vivants et qui, à en juger par le caractère tranché de chacun, ont dû être de la plus grande ressemblance. Elles sont relevées, sur chaque page, d'une bande d'arabesques et d'un entête imagé, imprimés en couleur. Cet album aurait été composé par Koua-Setsu pour être distribué aux personnes dont il contient les portraits, la plupart poètes ou artistes, qui formaient une sorte de confrérie ou société d'amis.

Nous ne nous arrêterons pas sur les Hokoumei, les Hokkoun, les Hokouyeï, les Isaï et autres élèves d'Hokousaï, à qui nous devons des livres divers, soit des recueils dans le genre de la Mangoua, soit des illustrations de romans ou d'histoires. Citons seulement en passant quelques artistes qui, sans se rattacher aussi étroitement à Hokousaï que ses élèves directs, dépendent plus ou moins du mouvement qu'il a imprimé; Fukagenza auquel on doit l'*Ippitsu guafu* (1 volume, 1835), où les personnages et les animaux figurés sont formés d'un seul trait continu, tracé par l'artiste sans relever le pinceau, jusqu'à ce que l'image soit terminée; Bumpo qui, dans sa *Kangua*, a représenté une foule de scènes humoristiques à l'état minuscule; Bokousen qui, vers 1840, a publié un volume de personnages dans les poses les plus grotesques et les plus bouffonnes; Matsugawa-Hanzan qui a laissé un recueil de scènes variées dans le genre de la Mangoua.

Tous ces recueils de dessins sont généralement précédés d'une préface; chaque volume de la *Mangoua* et du *Fugaku-Hyakukei* a en particulier la sienne. Je m'étais souvent dit que si on avait la traduction de ces préfaces, on y trouverait sans doute d'intéressants renseignements sur l'art et les artistes japonais. C'était un vain espoir que j'ai dû abandonner lorsque le docteur Anderson m'a eu communiqué les traductions qu'il s'était fait faire de près de quatre-vingts d'entre elles. On ne saurait rien imaginer de plus vide et de plus fastidieux. Les lettrés japonais ressemblent à leurs confrères d'Europe : la plupart n'ont aucune notion réelle sur les choses d'art et écrivent pour ne rien dire. J'en suis même arrivé à penser que ces préfaces n'ont été mises en tête des volumes où elles se trouvent que comme exemples de calligraphie. On sait, en effet, qu'au



LE FOUZIYAMA VU A TRAVERS UN FILET, PAR HOKOUSAÏ.

(Gravure tirée du « Fugaku Hyakukei ».)

Japon une belle écriture est prisée à l'égard d'un beau dessin et que les calligraphes prennent rang parmi les artistes. Il en est si bien ainsi, qu'à la fin d'une préface, après le nom du lettré qui a composé le morceau, figure généralement celui du calligraphe qui l'a tracé avec son pinceau sur le papier. Pour donner une idée du vide de ces préfaces, je transcris ici celle du troisième volume du *Fugaku-Hyakukei* que j'emprunte au livre de M. Dickins : « Tandis que Kusho dans ses Cent vues de Fuji ne vise qu'à donner les linéaments de la grande montagne, notre vénérable Hokousaï nous présente ici ses aspects pittoresques, et les pages qui suivent montrent avec quelle sûreté de touche, avec quel talent incomparable il a rendu les diverses faces de son sujet. Notre vénérable maître qui, si la renommée dit vrai, a dépassé sa quatre-vingt-dixième année, fait preuve de toute la vigueur de la jeunesse dans son ouvrage. En vérité, c'est sur cette fameuse montagne qu'il a cherché et rencontré l'élixir de longue vie. Lorsque ce troisième volume s'est trouvé prêt pour la publication, on m'a demandé d'écrire une préface, ce que j'ai fait volontiers. Écrit par le vieux monsieur Ogasawara, habitant au pied de la montagne des Sept-Trésors. »

On voit que le vieil Ogasawara ne s'est guère mis en frais pour écrire sa préface, et qu'il serait aussi vain de chercher dans ses écrits et ceux de ses pareils des renseignements sur l'art japonais, que d'en demander, sur l'art français, aux préfaces des catalogues de vente ou aux feuilletons de certains de nos salonniers.

Hokousaï, Keisaï, leurs élèves et imitateurs nous ont fait parcourir les cinquante premières années de ce siècle, mais, à côté d'eux, il s'est tout le temps trouvé d'autres artistes qui se sont adonnés à un genre différent du leur et dont nous devons maintenant parler. Les livres dus aux artistes qui viennent de nous occuper sont généralement de petit format, imprimés en couleur ou autrement : au trait, en noir, dans les tout premiers tirages ; avec une ou deux teintes, généralement le bistre ou le bleu pâle, dans les autres. Ce sont de véritables ouvrages de librairie, et tous les exemplaires d'un volume donné sont semblables entre eux. Les ouvrages dus aux artistes dont nous allons maintenant parler sont d'un autre genre : ce sont des albums composés de grandes planches imprimées en couleur, et généralement en couleurs vives, que les Japonais assemblent dans un ordre variable selon leur fantaisie. Les planches qui composent ces albums ont d'abord été tirées comme images en feuilles separées et elles appartiennent à ce qui, au Japon, était l'art de l'imagerie.

La production des grandes planches en couleur a occupé de nombreux artistes, qui ont traité des sujets très variés. C'est ainsi que nous avons

des femmes, des fleurs, des oiseaux, des paysages, des guerriers, des batailles, des scènes de genre et d'intérieur. Les plus communs cepen-



JAPONAIS REVENANT DU MARCHÉ, PAR HOKKEÏ.

(Croquis original à la plume pour la gravure.)

dant sont les albums d'acteurs et de scènes de théâtre qui, rangés chronologiquement, forment une suite ininterrompue des commencements de ce siècle à nos jours. Toutes ces scènes de théâtre paraissent d'abord offrir

quelque chose de bizarre et d'outré, qui peut donner à penser que les artistes se sont laissé aller à leurs caprices et se sont abandonnés à l'exagération en reproduisant les sujets qu'ils entreprenaient de traiter. Mais rien n'est moins vrai. Il en est du théâtre comme du paysage japonais, avec ses pins contournés, ses rizières et ses bambous : c'est un monde qui s'est développé tellement en dehors de nous, qu'il a pris une manière d'être absolument différente de tout ce que nous connaissons. Il faut donc se familiariser par une certaine étude, un certain commerce préliminaire, avec ces formes et ces traits si particuliers, pour s'y habituer et arriver à les comprendre. Ces têtes, qui ont l'air dessinées d'une façon purement conventionnelle, sont bien la reproduction fidèle des physionomies d'acteurs qui *se font leurs têtes* sur les planches, en se rasant une partie du crâne, se posant une couche de fard sur le visage et se dessinant des traits. L'air hommasse qu'ont les personnages en rôles de femmes, est bien l'apparence qu'ont sur la scène les acteurs qui tiennent ces rôles, qui sont des jeunes gens, puisque la femme au Japon n'est jamais admise sur les planches. La façon de renverser les mains, de se tordre le coin de la bouche, que nous voyons dans les images, fait réellement partie de la mimique des acteurs pour accentuer leur jeu. Ces grandes robes, somptueuses et éclatantes, sur lesquelles apparaissent, brodés en relief, des animaux, des arbres, jusqu'à des paysages entiers, sont vraiment portées dans les pièces historiques.

Je conserve un vivant souvenir des représentations du théâtre japonais auxquelles j'ai assisté. Je passe sur les pièces historiques qui sont d'une interminable longueur et où les acteurs, vêtus précisément de leurs robes somptueuses personnifiant des princes ou des héros, déclament et prennent des poses sur le devant de la scène, pendant que, sur un gradin plus élevé, un chœur psalmodie, en s'accompagnant sur le *chamicen*, la guitare japonaise. Ce genre de spectacle fatigue tout de suite l'Européen. C'est dans les pièces d'un train plus ordinaire, débarrassées des entraves du genre conventionnel héroïque, que j'ai vu les acteurs japonais, par le feu et la justesse de leur jeu, arriver à produire des effets capables de toucher tous les hommes, et que je pouvais ressentir quoique je ne susse pas la langue. Je me rappelle surtout avoir assisté au théâtre de Kioto à un épisode tiré de l'histoire des quarante-sept Rhonins [1]. Le principal des Rhonins, Yuranosuké, était représenté au sein de sa famille,

1. Voir *les Fidèles Rhonins*, roman historique japonais, par Tamenaga Shoun-Soui, traduit sur la version anglaise de MM. Shiouschiro Saito et Edward Greey, par B. H. Gausseron, professeur de l'Université. Illustré par Kei-Sai Yei-Sen de Yédo. Un volume in-8° carré de 370 pages. Paris, Quantin, éditeur.

en proie à la débauche et à l'ivresse, tombé dans l'abjection simulée qui doit donner le change à ses ennemis et lui permettre de mener à bien la conjuration qu'il médite pour venger son seigneur Yenia. C'était chose navrante que de voir le désespoir et la honte de la femme et de la famille, en présence de l'abjection réelle, à ce qu'elles croyaient, dans la-



GRUE, PAR HOKKEI.

(Gravure tirée de la petite « Mangoua ».)

quelle était tombé leur chef. Puis Yuranosuké, à la tête des Rhonins, est allé venger son maître en tuant l'auteur de sa mort, Moronaho. Il retournait alors chez lui avec une partie des Rhonins. Mais au lieu de les faire tout simplement rentrer par le derrière ou les côtés de la scène, on leur avait préparé un long passage en planches, du fond du théâtre à la scène, passant par dessus les têtes des spectateurs, occupant ce qui, chez nous, serait le parterre et l'orchestre. Pareil arrangement est rendu facile par

ce fait que les spectateurs japonais accroupis sur des nattes et non assis sur des sièges, se trouvent placés très bas. Yuranosuké et ses Rhonins rentraient donc en traversant toute la salle. Le passage de ces hommes dans l'espace, au milieu du vide de la salle, dominant les spectateurs d'en bas, était d'un effet extraordinaire et saisissant. Le visage empreint des émotions du combat qu'ils viennent de soutenir, la tête ceinte de linges ensanglantés, les vêtements en lambeaux, leurs sabres dégouttant de sang, ils présentaient une image terrible et répandaient parmi les spectateurs l'admiration et l'horreur. Puis venait l'entrevue de Yuranosuké avec sa famille et presque aussitôt une scène de désespoir, la dernière séparation; car Yuranosuké et les Rhonins, quoique ayant commis un acte héroïque que tout le monde admire, condamnés par les lois, doivent mourir et, pour se soustraire au supplice, vont aller commettre l'*harakiri*. Je n'ai jamais été plus profondément remué au théâtre que par cette représentation japonaise et, après plus de dix ans, j'en conserve les moindres détails présents à la mémoire.

Les premières productions de scènes de théâtre que nous connaissions sont dues à Katsu-Kawa Shin-sho et sont datées de 1798-1800. Shin-sho a eu vite des imitateurs et des rivaux dont les œuvres sont devenues rapidement nombreuses. Cependant c'est Toyokouni Ier, de tous les artistes ayant travaillé au commencement de ce siècle, qui a le plus produit de scènes de théâtre. Je suis obligé de le désigner *premier* pour le distinguer du second Toyokouni, dont nous allons bientôt parler. Les œuvres de début de Toyokouni qu'on trouve en partie associées dans les vieux albums avec celles de son prédécesseur Otomaro, sont d'un dessin et d'un coloris relativement archaïque. Toyokouni a d'ailleurs modifié son dessin avec le temps et, dans ses dernières œuvres, il se rattache, par les formes et le coloris, aux artistes plus jeunes. C'est l'acteur Koshiro, l'homme au grand nez, qui est célèbre, au commencement de ce siècle, sur la scène japonaise ; aussi est-ce lui qui apparaît le plus fréquemment dans l'œuvre que nous a donnée Toyokouni Ier. Toyokouni a eu pour élève et ensuite pour principal émule Kounisada, dont les productions sont constamment entremêlées aux siennes dans les albums.

De 1820 à 1830, tout un groupe d'élèves d'Hokousaï s'adonne à la production de nombreuses scènes d'acteurs qui, réunies en albums, composent une petite bibliothèque. Les plus marquants d'entre eux sont Hokkei qui, dans ce genre comme dans les autres, conserve sa supériorité, puis Hokouyei et Hokoujiou. Ce sont ces deux derniers auxquels on doit le plus grand nombre de feuilles, Hokkei n'en ayant que relativement peu produit. Je n'en connais aucune d'Hokousaï lui-même. C'est, à cette époque,



SILHOUETTE, PAR KOUA-SETSU.

Rikouan qui occupe le premier rang parmi les acteurs japonais, et c'est lui qui tient les grands rôles dans les gravures dues aux élèves d'Hokousaï. Rikouan a joui de son temps, au Japon, d'une grande réputation. Nous pouvons nous former par les albums une opinion fort exacte de sa personne. C'était un homme aux formes corporelles robustes et très développées pour un Japonais, avec une poitrine profonde, laissant deviner une voix puissante, et des traits accentués, propres à exprimer les grandes émotions. Son répertoire a dû être très considérable, à en juger par le nombre de scènes où on le voit représenté, et on ne peut manquer d'être frappé par le pathétique et la vérité de son jeu. Cet acteur a du reste porté bonheur aux artistes qui se sont occupés de lui, car, en reproduisant les scènes de son répertoire, ils ont atteint un degré de vie et de passion qui place tout naturellement leurs gravures parmi les plus belles œuvres d'art que le Japon ait créées.

Kounioshi et Toyokouni II sont les plus marquants des artistes venus après les Hokou dans la production des sujets empruntés au théâtre. Toyokouni II était non le fils mais l'élève de Toyokouni I[er], et à la mort de son maître, il en aurait pris le nom. Kounioshi a été un artiste très fécond. Il a traité presque tous les genres que l'imagerie a cultivés au Japon, et illustré en outre un certain nombre de livres, particulièrement de romans. Son dessin est vigoureux. On a de lui, entre autres, des batailles et des séries de guerriers, particulièrement des quarante-sept Rhonins, pleines de hardiesse et de mouvement. Toyokouni, moins robuste que Kounioshi, a plus de charme et de grâce que lui et, sauf les scènes de batailles et de guerriers, a traité à peu près les mêmes genres. Il excelle dans le groupement des personnages et dans l'arrangement pittoresque des accessoires. Kounioshi et Toyokouni II ont constamment travaillé ensemble et produit de concert diverses suites de planches. Dans un art tel que celui de la production de grandes feuilles coloriées, la gravure des planches en bois, puis l'impression en couleur jouent un rôle des plus importants, et à côté des artistes dessinateurs, qui seuls nous occupent ici, il avait nécessairemeut dû se former au Japon d'habiles graveurs en bois et de non moins habiles imprimeurs. Du reste, les livres illustrés et les planches coloriées portent généralement le nom ou le cachet du graveur en bois qui les a coupées, à côté du nom et du cachet de l'artiste qui les a inventées et dessinées. En ce qui concerne le coloris proprement dit, au commencement de ce siècle, il consiste en tons pâles et comme atténués, mais à mesure que l'art se développe, il s'accentue de plus en plus. C'est dans les œuvres de Kounioshi et de Toyokouni II qu'il atteint enfin son maximum d'intensité et arrive à un degré



ESQUISSE D'UN SEUL COUP DE PINCEAU, PAR FOUKAGENZA.

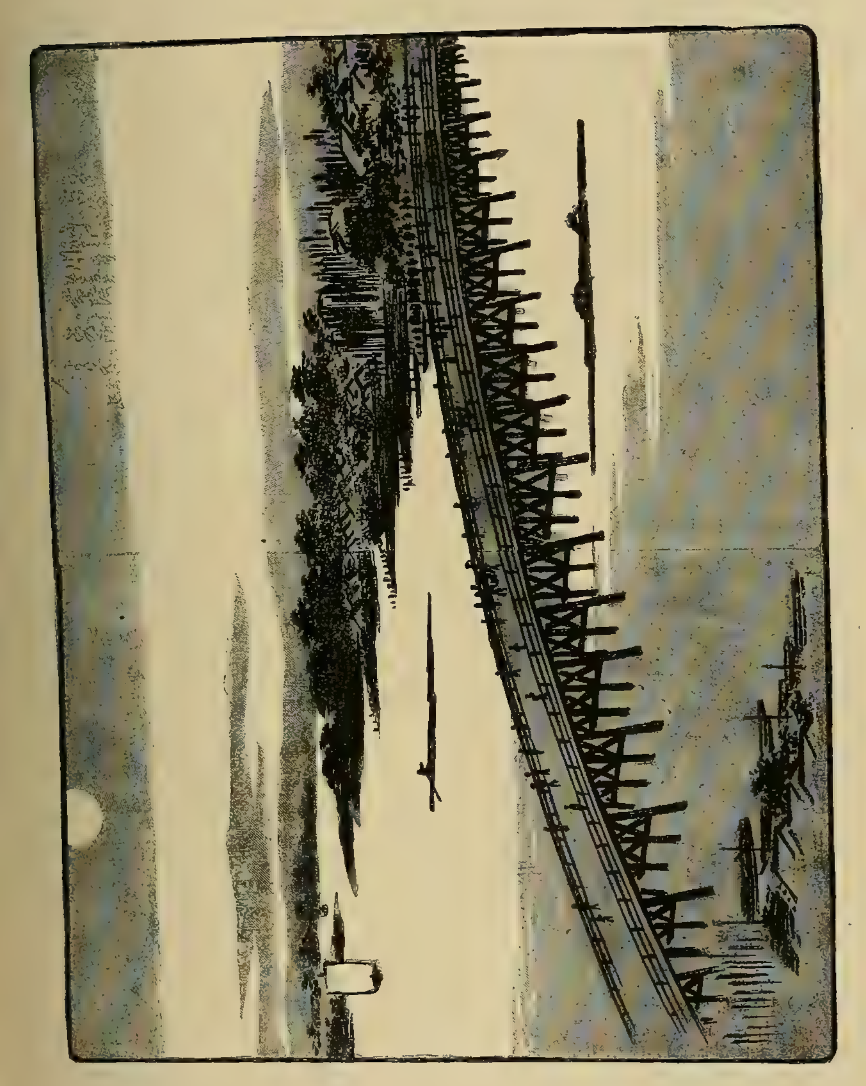
(Gravure tirée de l' « Ippitsu Guafu ».)

d'éclat qu'il serait impossible de dépasser. Un des plus beaux albums dus à la collaboration de Kounioshi et de Toyokouni II se compose de scènes de la vie familière, où les personnages assemblés en groupe sont placés dans des intérieurs ou au milieu de bosquets. Chaque scène a près de cinquante centimètres de largeur et est formée de la réunion de trois feuilles imprimées séparément en couleurs les plus vives. L'œil éprouve une volupté particulière, une sorte d'enivrement à se promener sur ces surfaces où les verts, les bleus, les rouges, dans leurs tons les plus variés et les plus aigus, sont placés à côté les uns des autres, sans demi-teintes et sans transition, et cependant sans que l'ensemble manque jamais d'harmonie, sans qu'une note criarde ou un désaccord se fasse sentir.

Au premier rang des artistes adonnés à la production des grandes feuilles coloriées, il nous faut encore citer Takeoka qui a dessiné des fleurs et des oiseaux et laissé un magnifique album : les *Fleurs et les Oiseaux des quatre saisons*; enfin, Hiroshigué, un des plus grands dessinateurs que le Japon ait produits. Il a surtout excellé dans le paysage. Hiroshigué a parcouru une longue carrière et son œuvre est considérable. Ses premiers paysages sont d'un faire large et simple, imprimés en tons foncés où dominent les noirs et les bleus sombres. Il a souvent introduit des personnages, placé des scènes historiques dans ses paysages ; il a en outre retracé plusieurs fois ce thème éternel de l'art japonais, l'Histoire des quarante-sept Rhonins. Vers la fin, il a sensiblement modifié sa manière, en introduisant plus de détails et d'accessoires dans ses vues de pays et en les imprimant en tons plus clairs. Hiroshigué et Toyokouni II ont fréquemment collaboré à la production de séries de planches, Hiroshigué dessinant les paysages, et Toyokouni les personnages qui s'y trouvaient placés.

On n'a point de détails biographiques sur les artistes auxquels sont dues les images en couleur. Ils faisaient partie de ces artistes-ouvriers sans histoire qui, au Japon, avant l'arrivée des Européens, travaillaient pour le plus mince salaire. Toyokouni II est mort vers 1860, et probablement qu'Hiroshigué est mort vers la même époque. Toyokouni et Hiroshigué ont été ainsi les derniers de ces dessinateurs qui avaient fait de l'imagerie quelque chose de puissant. Leur art s'est éteint avec eux.

Il faut ranger à part, parmi les livres illustrés, les *Meishos* qui attirent d'abord l'attention, dans une bibliothèque japonaise, par le nombre de leurs volumes. Les *Meishos* sont des sortes de guides ou d'itinéraires. Ils font connaître et décrivent ce qui peut exister d'intéressant dans une ville ou une contrée. Les Japonais semblent avoir pris un plaisir particu-



VUE DES ENVIRONS DE YÉDO, ESQUISSE PAR HIROSHIGUE.

lier à composer et à lire les livres de ce genre, car ils les ont singulièrement multipliés. Kioto, Yédo et presque chaque province ont eu leur *Meisho*, formé de six, huit et jusqu'à vingt volumes. Les *Meishos* remontent à une date ancienne et sont évidemment d'origine chinoise. Ils ont dû prendre naissance dans les monastères et ont dû se borner d'abord à faire connaître les bonzeries, temples et lieux de pèlerinage. Ils n'ont au reste jamais perdu le cachet de leur origine religieuse, car dans tous, même les derniers venus, le fond des illustrations se compose de vues de temples, de chapelles boudhiques et de lieux de dévotion. Ces vues ont un caractère uniforme et traditionnel. Dans le recueil d'exemples de dessin de Monkuni, le *Jiki-shiho* publié en 1745, on les trouve déjà telles qu'on les voit dans les derniers des *Meishos* publiés. Elles consistent en un paysage boisé, avec insertion de temples ou de monastères, toujours imprimé en noir, où l'artiste s'est avant tout appliqué à rendre l'aspect des lieux avec fidélité. Ce genre de paysage, essentiellement monotone, manque si complètement de charmes pour nous, que jamais les livres où il entre ne seraient parvenus à nous intéresser, si les artistes japonais n'eussent intercalé, entre les vues de temples et de bonzeries, des scènes de mœurs qui, dans les derniers des *Meishos*, sont devenues très artistiques et relativement nombreuses.

Les plus intéressants des anciens *Meishos* sont le *Yamato Meisho* (7 volumes, 1792), qui contient des scènes de genre d'un beau dessin ; le *Myako-riusen Meisho* ou description des célèbres jardins de Myako (Kioto) (6 volumes, 1799). Myako est en effet entouré d'une ceinture de grands jardins, dépendant de temples et de bonzeries qui forment le but de délicieuses excursions. Car il ne faut pas s'imaginer qu'au Japon le temple entraîne une idée de recueillement et d'austérité : les fêtes populaires se tiennent, au contraire, à l'entour et les jardins des temples de Myako, comme ceux de tous les autres, ont leurs environs peuplés de guinguettes et de cabarets. Le *Todo Meisho* (6 volumes, 1805) est la description de ce qui se voit en Chine, à Pékin. Les gravures en bois en sont d'une exécution très fine. Le *Sankaï Meisho* (5 volumes, 1799) est un ouvrage à part parmi les *Meishos*. Il ne donne la description d'aucun pays, mais bien celle des industries du Japon. Les vues de temples et de bonzeries y sont remplacées par des scènes animées, représentant des hommes occupés à toutes sortes de travaux, employés aux mines, aux carrières, à la chasse ou à la pêche.

Les principaux *Meishos* de style moderne sont le *Kuaraku Meisho* (8 volumes, 1816) ; le *Nikko sandzi Meisho* (5 volumes, 1837). C'est le seul qui contienne des illustrations dues à Hokousaï, deux planches de

paysages. L'*Owari Meisho* (8 volumes 1844), avec ses illustrations humoristiques, est précieux pour nous, mais est encore dépassé en intérêt par le *Yédo Meisho* (20 volumes, 1837), le plus parfait des ouvrages de son genre. Les illustrations du *Yédo Meisho* sont dues à la collaboration de plusieurs artistes; Hasegawa Setsutan, un élève d'Hokousaï, a principalement dessiné les scènes à personnages et Buitsu les paysages. Le style convenu et uniforme qu'ont conservé les vues de temples et de bonzeries,



HAKOUTSHOVO, LE VIEILLARD AUX BAGUETTES BLANCHES.

(Gravure tirée des « Héros célèbres » de Yosaï.)

même dans les *Meishos* de date récente, fait place dans le *Yédo Meisho* à un style libre et mouvementé, et nous avons des paysages au vaste horizon qui nous reproduisent les sites remarquables des environs de Yédo. En outre, si les bonzeries et les chapelles sont encore nombreuses dans les vues, elles y tiennent cependant beaucoup moins de place. Hasegawa Setsutan nous promène à travers les rues de Yédo, et nous montre tout ce qui s'y trouve de visible; après avoir reproduit les grands temples de Shiba, les murs et les portes du château des Taïkouns, les

quais et les ponts sur les rivières, il descend aux choses intimes, à la montre des figures de cire et à l'étalage des pépiniéristes d'Asaksa, aux boutiques de marchands de jouets ou de débitants de poisson qui bordent le Tokaïdo. Toutes ces vues sont remplies d'une infinité de personnages en mouvement. Les voilà dans toute la vérité de leurs costumes et de leurs attitudes, les habitants de Yédo vaquant à leurs affaires, achetant dans les boutiques, mangeant et buvant dans les restaurants, se divertissant aux fêtes et aux spectacles. Aussi bien, si vous voulez faire connaissance avec le vrai Japon, tel qu'il était avant l'arrivée des Européens, feuilletez le *Yédo Meisho.*

Les artistes dessinateurs qui viennent de nous occuper, travaillant pour les libraires et la gravure en bois, ont tenu de leur temps au Japon une position considérée comme inférieure dans la hiérarchie de l'art. Au-dessus d'eux étaient les artistes de la tradition et du grand style. Ceux-là étaient les peintres illustrant les livres manuscrits de miniatures aux couleurs vives et aux tons laqués, peignant les kakémonos, qui sont les tableaux de la Chine et du Japon, et ces longs rouleaux, les makémonos, sur lesquels sont retracés les sujets les plus variés. C'étaient les œuvres de cette classe d'artistes qui étaient surtout prisées par les personnes de la cour du Mikado ou du Taïkoun, par les daïmios et par les lettrés, les gens riches ou les moines des monastères qui avaient des prétentions au goût aristocratique. Car les Japonais des hautes classes savaient patronner l'art et les artistes et, à leur manière, s'intéressaient assez à la peinture pour s'y adonner personnellement. Dans les écoles traditionnelles de peinture continuant le style chinois ou le vieux style japonais, dont les plus célèbres étaient les écoles de Tosa et de Shidjio, il y avait, à ce qu'il paraît, nombre d'artistes appartenant aux grandes familles de daïmios.

Les hommes étant partout les mêmes, on comprend que les artistes aristocrates aient considéré avec hauteur la classe de ces dessinateurs, hommes du peuple, à moitié ouvriers, à laquelle appartenait Hokousaï. Les artistes de race noble ne se fussent, du reste, jamais occupés de peindre comme le faisaient les autres, les gens du peuple pris sur le vif, dans lesquels leur aristocratique clientèle, comme Louis XIV dans les buveurs de Téniers, n'eût probablement vu que des magots. Ils peignaient donc des sujets empruntés à la légende boudhique ou aux fastes chinois et japonais, des fleurs et des oiseaux de style décoratif; ils illustraient les romans que lisaient les belles dames, où ce n'étaient que princes courtisant des princesses, héros pourfendant des monstres et des géants.

Kikutshi Yosaï, peintre de l'école de Shidjio, était un samouraï appartenant à une famille des plus nobles du Japon. On a de lui des kaké-

monos et des esquisses contenues dans les albums. Son dessin est d'une grande élégance, formé de coups de pinceau jetés avec hardiesse et légèreté. Yosaï n'a traité que des sujets de grand style et les personnages qu'il peint sont des héros, des seigneurs et des grandes dames. Cependant, par exception aux habitudes des artistes de sa classe, il a travaillé pour le graveur en bois et illustré des livres, mais sans sortir de son genre habituel, car le principal livre qu'on lui doit, le *Yenken Koïtsu*



KOUSOUNOKI MASATOMO.

(Gravure extraite des « Héros célèbres » de Yosaï.)

(20 volumes, 1850), est la réunion des héros et personnages illustres du Japon. Ce livre est d'un genre spécial ; il nous fait voir le monde aristocratique du Japon tel qu'un aristocrate pouvait l'imaginer et le peindre. Yosaï idéalise évidemment, comme le font chez nous les artistes qui relèvent de la tradition classique ; mais qui l'en blâmerait, puisqu'il a la prétention de nous introduire auprès des héros et des grands seigneurs, et que les gens qu'il a peints sont bien les plus fiers, les plus nobles d'allure, les plus élégants qui se puissent voir ? Chaque personnage est représenté à part, avec sa biographie en face de son image. Il y a aussi des femmes, non plus des bourgeoises, des femmes du peuple ou des filles,

comme dans nos grands albums en couleur, mais de ces nobles dames ayant, suivant l'usage des personnes de leur rang, leur longue chevelure épandue sur les épaules et traînant jusqu'à terre. Yosaï, qu'on pourrait appeler le Van Dyck du Japon, est mort en 1878, à un âge très avancé, à quatre-vingt-dix ans, dit-on.

Les Européens sont entrés au Japon et l'art s'est métamorphosé ou évanoui devant eux. Les productions de l'ancien art japonais étaient dues à des artistes qui, contents d'une faible rétribution, travaillaient patiemment à parfaire quelques objets précieux; mais lorsque le Japon s'est ouvert, les conditions économiques du pays se sont modifiées, la vie est devenue chère, les artistes, comme tous les autres, ont voulu faire fortune et pour cela, devant satisfaire aux énormes demandes de l'étranger, ils se sont livrés à la production hâtive d'objets moins finis, souvent de pacotille. Les Japonais ont eu vite appris dans quel sens il fallait modifier leurs formes et leur style pour les adapter au goût de leurs nouveanx clients; jusqu'alors, les choses d'art du Japon avaient été d'une grande simplicité, avec des décorations très sobres, jetées sur l'objet à décorer d'une façon irrégulière et fantaisiste; au lieu de cela, nous avons vu des objets ayant pris des formes plus ou moins européennes, surchargés d'ornements symétriques et réguliers. Dans ces branches de la production artistique telles que les laques, la céramique, les métaux ciselés, où certaines matières premières spéciales et des procédés industriels particuliers contribuent pour une grande part à la beauté et au précieux des objets, les Japonais ont continué à produire des ouvrages qui, quoique d'un style détérioré, conservent encore du charme et peuvent offrir de l'intérêt. Où la chute est absolue, c'est dans le dessin et la peinture proprement dits, car là, le mérite des œuvres est comme abstrait, dépendant exclusivement de la pureté du style et des formes. Or les peintres et les dessinateurs japonais vivent actuellement dans un milieu où le mélange des anciennes choses du Japon avec les choses importées d'Europe offre aux yeux un véritable gâchis; ils ont vu et étudié les plâtres, dessins et photographies venus d'Europe, qui leur ont révélé des procédés, des formes, une perspective différents des leurs; aussi les œuvres qu'ils s'essayent à produire aujourd'hui n'offrent-elles qu'une horrible combinaison de l'ancien style japonais abâtardi et du style européen mal compris. On peut donc dire que ces arts japonais du dessin et de la peinture qui s'étaient développés avec des traits si originaux, dans un monde fermé, sont à jamais morts et disparus.

THÉODORE DURET.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

I

LES MEUBLES



Le Musée rétrospectif du Mobilier est assurément le plus brillant de tous ceux que l'Union centrale ait organisés aux Champs-Élysées, et le seul qui puisse rivaliser avec l'Exposition de 1865, où, pour la première fois, le public parisien put se rendre compte des trésors artistiques renfermés dans les collections particulières de Paris. Un appoint inattendu a contribué à lui donner une importance exceptionnelle : c'est le prêt fait par l'État des meubles d'art conservés dans les palais nationaux et dans les magasins du Garde-meuble. Plusieurs administrations publiques ont mis également à la disposition de l'Union des meubles précieux restés jusqu'à ce jour ignorés. Le Musée industriel de Lyon a prêté une riche suite de tissus, et la direction du South-Kensington Museum, à Londres, a tenu à honneur d'être représentée à cette exposition, ainsi qu'elle l'avait déjà

fait pour l'histoire de la tapisserie et pour celle du métal. Comme toujours, les amateurs parisiens, — infatigables dans leur bienveillance, — ont bien voulu distraire temporairement de leurs collections les pièces relatives à l'histoire du bois, dont quelques-unes sont de premier ordre. Les deux sections du Musée rétrospectif qui correspondent au tissu et au papier sont aussi très complètes, et les séries des livres imprimés, des manuscrits et des gravures comptent parmi les plus riches qui aient jamais été réunies dans une exposition.

La grande salle servant de point de départ au Musée rétrospectif renferme un nombre considérable de meubles et de sculptures d'une réelle importance, sans fournir toutefois les éléments suffisants pour permettre d'aborder l'histoire du mobilier au moyen âge et à la Renaissance. Ce serait une étude difficile à entreprendre, par suite de la multiplicité des centres de fabrication et de l'obscurité des textes, qui décrivent incomplètement les œuvres dont ils font mention. Lorsqu'on est familier avec les caractères généraux de l'art, on reconnaît aisément au style d'un dressoir ou d'un retable s'il est français ou étranger, mais cette certitude cesse lorsqu'on veut aller plus loin, et savoir si ce monument appartient à l'école de Lyon ou à celles de la Bourgogne, de la Touraine, de l'Ile-de-France et des provinces du Midi qui, toutes, présentent une composition et une exécution spéciales, dont les différences n'ont pu encore être établies d'après un nombre suffisant de productions authentiques.

A partir du xve siècle, le meuble, jusqu'alors rude et sévère comme les mœurs, subit une transformation et devient plus élégant de forme, plus riche d'exécution, afin de répondre au goût de luxe qui fait chaque jour des progrès. L'ancienne corporation des charpentiers-huchiers, dont les statuts figurent dans le Livre des Métiers d'Étienne Boileau, se subdivise pour faire place à celle des menuisiers, dont les membres travaillent sous la direction d'architectes ou de dessinateurs habiles, quand eux-mêmes ne sont pas des maîtres initiés à toutes les formes de l'art. Il existe une similitude frappante entre les lignes architectoniques des constructions civiles et religieuses et l'ornementation des objets mobiliers de cette époque. Sur tous on trouve l'empreinte d'une composition architecturale dans laquelle la sculpture décorative joue un rôle important. Malgré l'union intime de ces deux arts, nous nous efforcerons, dans notre description des monuments de la salle du moyen âge et de la Renaissance, de séparer de la sculpture ce qui est plus spécialement meuble.

L'histoire du mobilier commence, au palais de l'Industrie, par quatre gures de chats, servant de montants à un tabouret égyptien qui appartient

à M. Marini. Ces fragments, d'un beau style et d'une grande vérité d'expression, donnent une haute idée de l'art de sculpter le bois, sous le règne des Pharaons de la dix-septième dynastie. Les civilisations plus rapprochées ne se sont pas montrées aussi conservatrices que les sables de la vallée du Nil, et il nous faut franchir un long intervalle historique



GROUPE EN BOIS SCULPTÉ (COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

pour rencontrer de nouvelles productions artistiques dans la série des sculptures du moyen âge ; la presque totalité des meubles exposés appartenant à l'époque de la Renaissance. Cette dernière période est assez richement représentée par une série de dressoirs, d'armoires à deux corps, de bahuts et de stalles, au-dessus desquels on a tendu de grandes tapisseries flamandes du commencement du XVIe siècle, appartenant à M. Erlanger, qui les a acquises en Espagne, dans le palais du duc d'Albe.

M. Mannheim, l'un des organisateurs du Musée rétrospectif, a exposé

une armoire à deux corps et à fronton, dont les montants sont formés par des cariatides encadrant des panneaux décorés d'attributs militaires. Malgré son exécution un peu sommaire, nous citons cette pièce en première ligne, parce qu'elle nous semble, par sa composition architecturale et sa facture large, porter les principaux caractères de l'école lyonnaise, la mieux connue de toutes, grâce à l'Exposition rétrospective de Lyon en 1879, qui en avait montré une suite remarquable. M. Corroyer possède une crédence soutenue par des colonnes, dont les deux panneaux à mufles de lion sur fond d'arabesques peuvent se rattacher à la même province.

On attribue à l'école de Bourgogne des œuvres moins sobres et moins élégantes, où l'artiste s'est attaché à chercher le mouvement et l'expression dramatique. Ces qualités se retrouvent dans une armoire à deux corps appartenant à M. Georges Bal. La partie basse est supportée par trois termes; au-dessus est un panneau dont le centre est occupé par un personnage fantastique terminé par un mascaron que relient des guirlandes à deux figures de sphinx. Ce meuble, dont la sculpture est très hardie, est d'une composition originale. Une grande armoire d'une belle ordonnance, exposée par M. Jamarin, nous semble appartenir à la même école. Les sculptures d'un troisième meuble appartenant à M. Nollet, et décoré de termes et de chimères, proviennent vraisemblablement du même centre de fabrication. M. Albert Goupil possède deux cariatides en bois sculpté d'un beau travail et empreintes du même caractère, qui ont été exécutées pour servir de montants à une armoire.

L'élégance de la Renaissance française, sous le règne de Henri II, se retrouve dans un cabinet à deux corps décoré d'appliques en marbre, prêté à l'exposition par M. Étienne. Les bas-reliefs principaux des panneaux représentent les quatre saisons, autour desquelles sont disposés des cartouches rectangulaires, occupés par des figures de nymphes couchées. Ces sculptures, à peine détachées du fond, rappellent par leur finesse les bas-reliefs du Louvre et d'Anet. Il s'en dégage une grâce particulière qui ne saurait appartenir qu'à l'école parisienne. Assurément l'auteur de ce meuble avait eu sous les yeux et longtemps étudié les œuvres de Jean Goujon et de Germain Pilon, avant de s'assimiler leur style. Une réplique des bas-reliefs des quatre saisons se trouve sur un cabinet d'une ornementation moins riche, qui a été exposé par M. Nollet.

Les meubles d'origine étrangère sont peu nombreux, et nous n'en trouvons que deux méritant d'être mentionnés. Le premier est un petit cabinet supporté par six colonnes torses et dont les nombreux tiroirs sont décorés de rinceaux, finement fouillés dans le style de la Renaissance. Ce meuble est attribué par son propriétaire, M. Audeoud, à l'école

de Berruguete, qui avait reçu les leçons de Michel-Ange à Rome avant de s'établir définitivement en Espagne. La seconde pièce est un grand cabinet en ébène, dont les pieds sont formés par huit cariatides. Sur l'extérieur des vantaux sont sculptés des bas-reliefs relatifs au siège de Troie et surmontés de frontons à pilastres. Dans l'intérieur sont d'autres vantaux portant les figures de la Justice et de la Religion, accompagnées de nombreux tiroirs, dont la disposition compliquée est un chef-d'œuvre de patience et de difficulté vaincue. Ce meuble, prêté par M. Henri Grellou, a été exécuté dans les Pays-Bas, vers la première moitié du XVIIe siècle. Il n'a été exposé avec les objets du moyen âge et de la Renaissance que par suite de la rareté des monuments de l'époque de Louis XIII, qui n'a pas permis de leur consacrer une salle spéciale.

Les meubles que nous venons de décrire touchent tous à la vie civile du XVIe siècle; nous allons trouver, dans la série des stalles et des chaires, des monuments d'une époque plus ancienne, dont plusieurs ont une destination religieuse. M. Monvallat possède le dossier d'une grande stalle à trois places, surmontée d'un dais, qui a été exécutée à la fin du XVe siècle par les moines de l'abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne. Elle porte sur l'un des panneaux les armoiries du cardinal d'Amboise, placées entre deux bustes de guerriers casqués, sur un fond d'arabesques. Elle date, par conséquent, de cette époque de transition à laquelle nous devons le château de Gaillon. A côté est exposé un siège de stalle à trois places, qui appartient à la même collection. Les accotoirs sont soutenus par des figures grotesques dont l'exécution doit remonter aux premiers temps de la Renaissance. M. Georges Bal a exposé deux montants de stalles de chœur dont les côtés extérieurs sont ornés de figures sculptées en bas-relief, et dont le style rappelle les monuments du règne de Louis XII. Nous mentionnerons ensuite deux stalles de travail italien appartenant à M. Charles Ephrussi, et une autre stalle d'un grand effet prêtée par M. Mannheim; sur le dossier sont représentés quatre personnages nus et armés, dont l'un est renversé. Le sujet, d'interprétation difficile, semble être celui-ci : les génies des arts repoussant le dieu de la guerre. On trouve dans ce bas-relief le caractère sobre et élevé de l'art italien de la fin du XVe siècle. Les Archives nationales ont exposé deux fauteuils en bois, provenant de l'ancien parlement de Paris, qui ne sont à remarquer qu'à titre de curiosité historique.

Les fragments de sculpture du moyen âge abondent dans toutes les expositions d'art ancien; le Musée rétrospectif du Mobilier ne fait pas exception, à cette règle et on y voit des retables, des groupes, des statuettes, dont plusieurs d'un grand intérêt et très habilement exécutés;

mais aucune pièce ne rappelle les grandes compositions laissées par nos sculpteurs français sur les façades de nos cathédrales, aux beaux temps de l'art ogival. Deux monuments cependant méritent une mention spéciale : ce sont deux grands triptyques en bois que les amateurs se rappellent avoir vus dans l'admirable collection du prince Soltykoff, si malheureusement dispersée, et qui ont été acquis à ce moment par M. le comte Pillet-Will. Le premier représente trois scènes principales : le Portement, le Calvaire et la Descente de croix. Chacun de ces groupes, composés de nombreux personnages revêtus de peintures, est placé sous de riches couronnements d'architecture ogivale dont les ornements sont dorés. L'expression dramatique des figures et leur conservation font de ce retable l'un des morceaux les plus importants qui nous soient restés de la sculpture du nord de la France au commencement du xve siècle. Le second retable, moins grand que le précédent, est d'un travail plus fini et plus délicat. Il retrace les faits principaux de la vie de la Vierge dans une suite de trois scènes : l'Adoration des Mages, la Présentation au temple et la Nativité surmontée du couronnement de la Vierge. Toutes les figures sont sculptées en ronde bosse et sont placées sous les arcades de style ogival, auxquelles on a conservé la couleur du bois. Ce monument a été également exécuté dans les Flandres au commencement du xvie siècle.

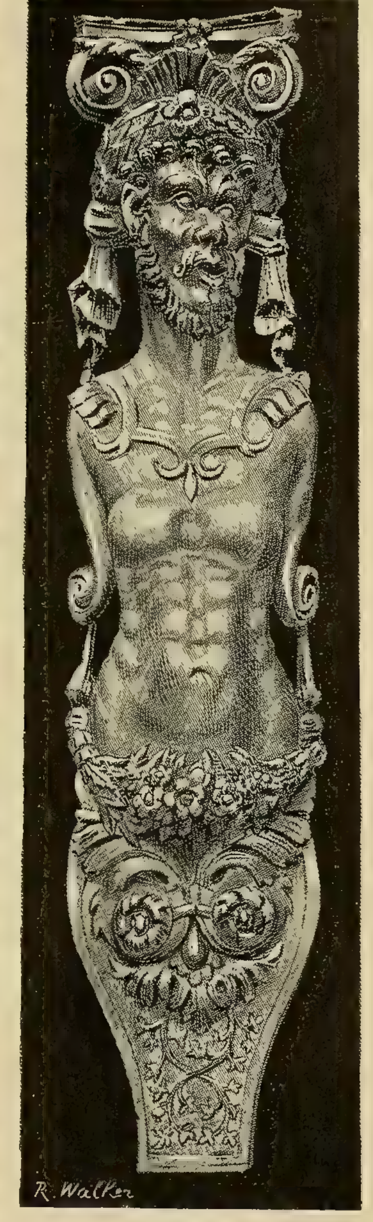
M. Boy a exposé un petit triptyque où l'on voit saint Hubert à genoux devant le cerf miraculeux, très fin spécimen de l'art allemand à l'époque de la Renaissance. Il y a joint la curieuse maquette en bois sculpté d'un monument exécuté en pierre dans la cathédrale de Rhodez par Bachelier, de Toulouse. La composition est divisée en trois travées et ornée, dans sa partie supérieure, de bas-reliefs relatifs à la vie de la Vierge ; le style et les détails de cette œuvre appartiennent à l'art franco-italien du règne de Louis XII.

M. Corroyer possède un groupe de deux évêques entourés de diacres, fragment d'un grand retable du xve siècle enrichi de peintures, qui est aujourd'hui perdu. Un groupe, de la même époque, appartenant à Mme de Janzé, est attribué à l'école bourguignonne et provient, suivant la tradition, d'un retable commandé par le duc Philippe le Hardi. Le motif principal, composé de quatre figures de femmes représentant la famille de la Vierge, est assez bien traité, mais les têtes d'enfants, dénuées d'expression, sont très inférieures aux sculptures des grands retables de Jacques de Baerze conservés au Musée de Dijon. M. Maurice Gautier expose une tête d'ange, dont la grâce juvénile est proche parente de celle des personnages de la maison des musiciens de Reims, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture civile du xiiie siècle. M. Desmottes, au milieu d'une collec-

tion nombreuse de groupes et de statuettes, possède une Vierge en pied légèrement infléchie et d'un travail identique à celui des ivoires du XIVe siècle, ainsi qu'une autre Vierge assise de la même époque. Nous devons également citer une suite nombreuse de fragments d'architecture et de panneaux sculptés appartenant à M. Récappé.

Quelques œuvres charmantes représentent les premiers temps de la Renaissance. Notre collaborateur, M. Gaston Lebreton, a exposé un petit buste d'homme vivant comme un portrait d'Holbein, en même temps qu'un groupe représentant la reine Anne de Bretagne, accompagnée de deux suivantes, qui semble détachée d'un livre d'heures de Jean Poyet.

L'Italie, qui avait à sa disposition les inépuisables carrières de marbre de la Toscane, a peu pratiqué la sculpture sur bois; il faut donc considérer comme une rareté le buste de femme, dans le goût florentin du XVe siècle, qu'expose M. Gustave Dreyfus. Dans la même vitrine sont placées deux figures de femmes assises et appuyées sur un cartouche, appartenant à M. Peyre, qui sont traitées dans le style décoratif de l'école de Fontainebleau. Un bas-relief représentant Isaac bénissant Jacob, belle sculpture du XVIe siècle, a été prêté par Mlle Grandjean, qui a également envoyé un bas-relief allemand d'un travail très fini, dont le sujet est une chasse au cerf.



CARIATIDE EN BOIS SCULPTÉ D'UN MEUBLE DU XVIe SIÈCLE.
(Collection de M. A. Goupil.)

Bien que la sculpture en ivoire n'entrât pas dans le programme adopté par l'Union centrale pour l'Exposition de 1882, on a cru devoir faire exception à cette règle générale en faveur d'une relique historique d'une importance capitale, appartenant à M. Strauss. C'est un arçon de selle exécuté pour Jacques II, couronné roi de Sicile en 1286 et roi d'Aragon en 1291. De chaque côté est un

chevalier armé de toutes pièces et casqué, combattant la lance en avant. L'entourage est formé par des rinceaux de style roman, dans lesquels sont placées des figures de guerriers ; au milieu se voient les armes de Sicile et d'Aragon. Cette pièce, de haute curiosité, provient de la collection du comte Possenti de Fabriano, qui a été récemment dispersée.

Il est rare de rencontrer chez nous des œuvres de marqueterie exécutées par des artistes français. Ce genre de travail, très en faveur dans l'Italie et dans l'Allemagne, n'a été adopté par nos ébénistes qu'au XVIIe siècle, et nous le trouverons en plein épanouissement quand nous aurons à décrire les chefs-d'œuvre de notre mobilier français. M. Castellani a envoyé deux grands vantaux de portes, provenant du palais des ducs d'Urbin à Gubbio, qui sont revêtus sur les faces intérieures d'une splendide *tarsia*. Nous croyons savoir qu'une autre partie importante de la décoration de ce palais, datant de la fin du XVe siècle, avait été acquise par le duc de Chaulnes, ancien président du Musée des Arts décoratifs, qui se proposait de la faire réédifier dans son habitation de Florence. Près de là, M. Eugène Piot expose deux panneaux de marqueterie rapportés d'Italie, qui semblent avoir servi de volets à un grand meuble ou de dossier à des stalles d'église. On a représenté, sur l'un, des instruments de musique et de cosmographie, et sur l'autre, des objets religieux avec un sablier et une tête de mort. Ces panneaux sont de la plus belle exécution et d'une conservation parfaite.

En prenant part à l'exposition rétrospective du bois, la direction du South-Kensington Museum avait imposé la condition que les pièces prêtées par elle ne sortiraient pas des vitrines avec lesquelles elles étaient envoyées. Nous avons réservé l'analyse de ces objets, placés dans une salle spéciale, pour l'instant où nous aurions fini de passer en revue les monuments de la Renaissance. L'envoi anglais renferme plusieurs pièces intéressantes et bien choisies de l'art italien : deux soufflets en noyer sculpté, provenant de la collection Soulages, de Toulouse, dont l'acquisition a constitué le premier fonds du South-Kensington Museum ; un grand miroir, belle œuvre de la Renaissance italienne, ayant la même provenance, et un coffret du XIIIe siècle décoré de curieuses sculptures françaises. L'Allemagne du XVIe siècle a fourni plusieurs médaillons en buis sculpté renfermant des portraits, quelques statuettes, ainsi que des bustes en poirier et un cabinet en bois de marronnier avec des ornements en marqueterie. Un groupe en buis, représentant la tête de saint Jean-Baptiste que reçoit Hérodiade, est attribué à Lucas Faydherbe de Mechlin ; il est intéressant de le comparer à un groupe allemand du XVIe siècle, appartenant à M. Nollet, qui est bien supérieur par le style et l'expression à

l'œuvre de l'habile et froid praticien dont s'enorgueillit la Flandre.

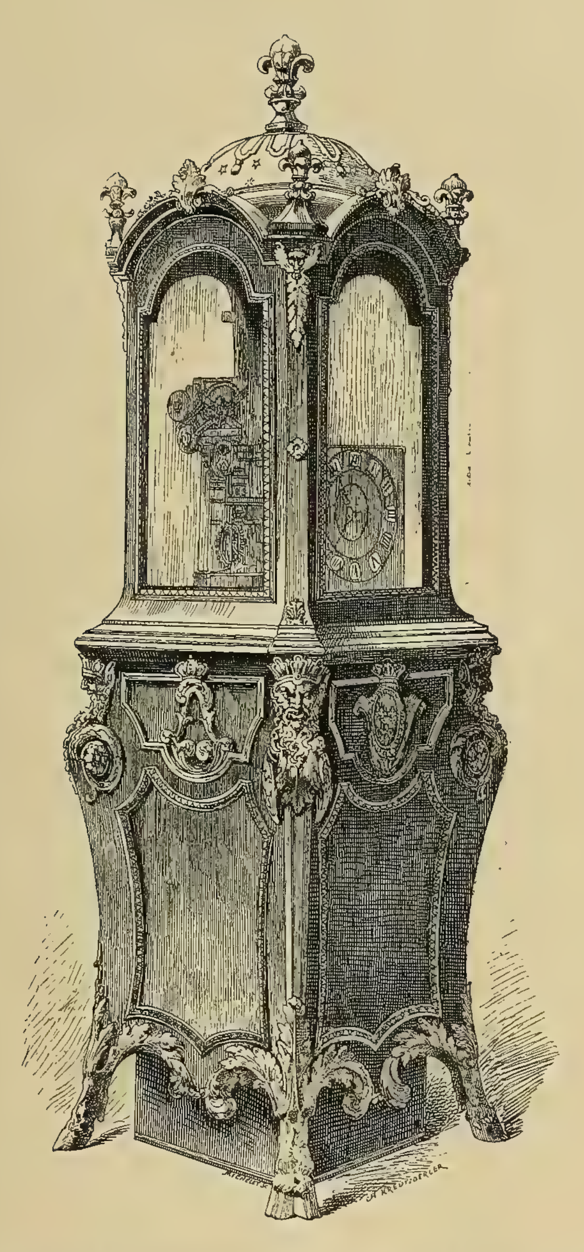
Une partie de la belle collection de M. Delaherche, de Beauvais, connue depuis longtemps par les lecteurs de la *Gazette*, garnit l'une des principales vitrines de l'exposition. Nous ne pouvons pas nous étendre sur cette réunion de cadres, de miroirs, de panneaux, de pilastres et de statuettes qui datent de la meilleure époque de la Renaissance française. Un autre de nos amateurs parisiens les plus passionnés, Mme Jubinal, a rempli une série de vitrines de ce que sa collection contient de plus curieux en sculpture sur bois. On y voit une série de miroirs, de cadres et de panneaux sculptés; puis des soufflets de diverses époques, des dessus de brosses d'un travail curieux, des buscs de corset, des peignes et, enfin, une suite très intéressante de mesures de différents pays. Tous ces objets usuels ont été choisis en raison de leur intérêt historique ou de l'originalité de leur forme, et leur ensemble constitue une collection spéciale dont la valeur a pu être appréciée dans les diverses expositions rétrospectives qui se sont succédé à Paris.

Une salle supplémentaire a été récemment occupée par M. Pecquereau, ébéniste, qui y a disposé une suite technologique de sculptures sur bois de toutes les époques, destinées à servir de modèles pour les travaux qu'il avait à exécuter.

La sculpture appliquée à la décoration du meuble ne survit guère au XVIe siècle. Vers cette époque, les relations du Portugal et des Provinces-Unies avec le Brésil et les Indes orientales introduisirent en Europe les bois précieux dont l'emploi donna naissance à un art nouveau, l'ébénisterie. C'est en Hollande et dans les Flandres que fut d'abord pratiqué ce travail spécial; c'est là que l'on exécutait ces grands cabinets en ébène enrichis de bas-reliefs et de portiques d'une composition assez lourde, dont nous avons trouvé un spécimen dans la première salle du Musée rétrospectif. Les ouvriers français ne tardèrent pas à aller étudier les procédés des artistes industriels du Nord, et, dès le règne de Henri IV, Laurent Stabre, « menuisier du Roy en ébène », était logé dans les galeries du Louvre. Il ne tarda pas à avoir des émules dont les noms sont cités dans les œuvres de l'abbé de Marolles. Les grands ministres Richelieu et Mazarin appelèrent en même temps d'Italie des artistes chargés d'exécuter des cabinets et des tables en pierre dure, pour les palais qu'ils faisaient construire. Charles Lebrun, peintre du Roi, dont l'influence sur l'école française a été si considérable, comprit qu'il était possible de tirer parti de ces deux courants opposés pour créer une nouvelle branche de l'art français. Sur ses conseils et sur ceux du ministre Colbert, le roi Louis XIV fonda, en 1662, l'établissement des Gobelins, qui devint

un centre actif de travaux de tapisserie, d'orfèvrerie, de mosaïque, de sculpture sur bois et sur métaux, d'ébénisterie et de broderie, placé sous les ordres de Lebrun, nommé directeur des meubles de la couronne. Son activité put suffire aux immenses travaux qu'il était chargé de diriger, et toutes ses œuvres sont inspirées par le goût du noble et du majestueux. Nul ne répondit mieux à l'éclat pompeux de la royauté, pendant la première partie du règne de Louis XIV, qui fut une sorte d'apothéose du roi Soleil, dont les traces se retrouvent dans toutes les constructions élevées à cette époque. Lebrun ne négligeait aucun détail; lorsqu'il était chargé de peindre les voûtes d'une galerie, il composait également les dessins des sculptures en stuc devant compléter la décoration de la voûte, les bas-reliefs en bronze devant surmonter les arcades, les ornements, pour les cheminées, les vantaux des portes et les garnitures des fenêtres ainsi que ceux des tapisseries et des meubles qui y seraient placés. Il sut deviner les rares facultés d'un ébéniste, André-Charles Boulle, dont les œuvres inspirées par lui amenèrent une rénovation complète de l'ameublement. Ce fut l'une des causes principales de la supériorité de la France dans la fabrication industrielle, qui resta sans rivale jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, époque où les guerres et les troubles politiques arrêtèrent la production artistique. Pendant cette longue période, l'Europe entière ne connaît pas d'autres objets de luxe que ceux provenant de Paris, et nos artistes sont appelés par les souverains étrangers, pour renouveler dans leur palais les merveilles qu'ils ont admirées à Marly et à Versailles.

Le musée rétrospectif ouvert au palais de l'Industrie renferme la collection la plus complète qui ait été réunie jusqu'à ce jour des belles œuvres de l'ébénisterie française, à partir du règne de Louis XIV. Par une suite de circonstances favorables, la majeure partie des pièces qui y sont placées présentent une authenticité de provenance et, nous le verrons plus loin, une suite de renseignements historiques à l'aide desquels il deviendra possible d'entreprendre l'étude d'un art abandonné pendant quelque temps par la faveur publique, mais qui est reconnu aujourd'hui comme étant l'une des gloires les plus incontestées de notre pays. Les amateurs doivent cette heureuse fortune à l'administration du Mobilier national, qui avait déjà organisé dans les salles du Garde-meuble une série d'expositions successives dans lesquelles elle avait mis sous les yeux du public un choix fait parmi les richesses de l'ancienne dotation de la couronne. Elle a pensé qu'il y aurait avantage à élargir cette mesure, en prenant une part considérable à l'Exposition rétrospective du mobilier et en disposant, dans une suite de salles spéciales, les plus beaux meubles qui décorent nos palais nationaux. Cette proposition, adoptée par M. le ministre



GRANDE HORLOGE EN MARQUETERIE DE BOIS DE ROSE ET DE VIOLETTE,
ORNÉE D'APPLIQUES EN BRONZE DORÉ (COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE).

(Palais de Versailles.)

des beaux-arts, fait le plus grand honneur à M. Williamson, conservateur du Mobilier national, qui a su choisir et disposer les éléments de cette exposition avec autant de goût que d'activité, et nous lui sommes très reconnaissant de ce qu'il a bien voulu nous appeler à le seconder dans cette tâche.

Pour la première fois, le pays a pu voir l'ensemble des trésors artistiques répartis dans les différents palais et dans les magasins du Garde-meuble, et il s'est trouvé plus riche qu'il ne le supposait. Les émouvantes péripéties de la vente des collections d'Hamilton-Palace avaient causé en France un sentiment amer de regret, en montrant les chefs-d'œuvre de nos ébénistes et de nos ciseleurs, provenant de nos anciens palais, atteindre des prix inouïs, sans que rien ait été fait pour les réintégrer dans nos collections nationales. L'exposition des Champs-Elysées a diminué ces regrets en nous apprenant que, malgré les révolutions, les incendies et les changements du goût, nous possédions encore tous les matériaux d'un incomparable musée du mobilier. Cette question a déjà été traitée dans la *Gazette*; elle n'a plus besoin d'être étudiée, après le travail décisif de M. Bonnaffé, et le jour — qui ne saurait manquer d'être prochain — où le gouvernement prendra une mesure répondant au vœu de tous, il n'aura qu'à réunir dans un musée définitif les monuments qui figurent temporairement dans les salles de l'Exposition rétrospective. D'autres administrations publiques, parmi lesquelles les ministères de la marine et des finances, ont exposé également des meubles d'une grande valeur. Ce n'est qu'une faible partie des richesses qui sont restées jusqu'à ce jour cachées dans des bureaux ou dans des appartements, sans profit pour personne. Il y a là un devoir pour l'État, qui ne peut se dispenser d'assurer la conservation de ces belles pièces, au bénéfice des amateurs et des artistes industriels.

L'ensemble de l'Exposition du Mobilier national comprend une suite de cinq salles consacrées aux époques de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI — dont les productions plus nombreuses remplissent deux salles — et à celle de Napoléon Ier. L'ornementation de chacune de ces divisions a été complétée au moyen de tapisseries contemporaines[1], auxquelles on a ajouté des tapis, des bronzes et des lustres, afin de faire revivre dans la mesure du possible le style décoratif de chaque règne. Cette disposition, très favorable aux objets, qui se trouvent ainsi placés dans leur milieu, n'avait pu être réalisée avec autant d'exactitude dans les diverses expositions rétrospectives de l'Union centrale. Elle a vivement excité l'intérêt des curieux et contribué au succès populaire du musée rétrospectif, qui

1. Il faut en excepter la salle du premier Empire, dont la tenture des « fructus belli » a été exécutée, au XVIe siècle, sur les cartons de Jules Romain; le Garde-meuble ne possédant pas de tenture de l'époque impériale.

n'a cessé de grandir depuis le jour de l'ouverture. L'éclat de la salle de l'époque de Louis XIV est incomparable, grâce aux six grandes tapisseries qui y sont exposées. Ce sont des pièces détachées de la tenture de l'histoire du Roy d'après Lebrun, de celle de la galerie de Saint-Cloud d'après Mignard, et de la tenture des dessins de Raphaël d'après Lemoine Lorrain. Leur exécution et leur conservation sont également admirables et leurs bordures doivent être citées comme des modèles de composition décorative. Elles servent de cadre, ainsi qu'un grand tapis de la Savonnerie portant les chiffres du Roi, à une série de grands meubles rehaussés de cuivres dorés, dont les principaux ont été exécutés par Boulle pour les palais royaux. André-Charles Boulle, notre plus grand ébéniste, est né vers 1642, dans les galeries du Louvre, où plusieurs membres de sa famille demeuraient en qualité de menuisiers du Roi. Pendant le cours d'une très longue vie, — il mourut en 1732 — il exécuta un nombre immense de travaux. Malgré la vogue dont jouissaient ses ouvrages, cet artiste, entraîné par son goût pour les collections de toutes sortes, vécut sans cesse dans la gêne. En 1720, il fut ruiné par un incendie qui détruisit ses collections ainsi qu'une partie du matériel de son atelier, et il dut demander des secours au Roi. Il laissa en mourant trois fils qui l'avaient aidé dans ses travaux, mais qui ne l'égalèrent pas comme artiste.

Boulle était plus qu'un ébéniste ; c'était un véritable artiste qui sut entrer hardiment dans la voie que lui avait tracée Lebrun. Sous sa direction, il composa une série de meubles en ébène garnis de bronzes dorés, qui par leur style et leur disposition architecturale sont de véritables édifices. Joignant à ce talent de dessinateur, celui de modeleur et de ciseleur, il enrichissait ses compositions de figures en relief et d'ornements, en même temps que son burin délicat incrustait sur leur fond des panneaux de marqueterie en étain, en cuivre et en écaille d'un caractère gracieux et toujours ingénieux.

Bien que son nom se trouve fréquemment cité, dans les Comptes des bâtiments du Roi, parmi ceux des artistes employés à la décoration des palais, ces mentions ne concernent guère que des travaux de menuiserie et de parquetage, et ne nous apprennent presque rien sur les meubles qui lui étaient commandés. Nous savons seulement, par les inventaires, dans quels palais étaient placés les ouvrages qui nous sont parvenus. Les plus importants que nous trouvions à l'exposition sont deux meubles d'appui à deux vantaux, en marqueterie de cuivre et d'écaille, première et seconde partie[1], décorés d'ornements et de deux figures en bronze doré

1. On désigne les marqueteries de Boulle sous le nom de première partie, lorsqu'elles sont à incrustations de cuivre sur fond d'écaille, et de seconde partie ou

supportées par un grand socle à volutes. Ils font partie d'un ensemble comprenant huit meubles semblables et plusieurs gaines en marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain, montées en cuivre ciselé, dont deux seulement sont exposées. Ce mobilier, qui provient originairement de Saint-Cloud, se trouvait aux Tuileries lors de l'incendie de 1871; il y éprouva de graves détériorations, à la suite desquelles il a dû être remis en état. Il avait déjà subi une réparation antérieure, car les armoires portent l'estampille de Montigny et les gaines celle de Levasseur, ébénistes qui vivaient sous le règne de Louis XVI. Nous croyons qu'à l'origine cette suite devait se compléter par les deux grandes armoires acquises, à la vente Hamilton, par M. le baron de Hirsch, dont la disposition et les ornements sont identiques. Les deux figures allégoriques des panneaux semblent représenter la Philosophie ou la Sagesse sous les traits d'un vieillard debout et discutant, et la Religion assise et montrant le ciel d'une main, tandis qu'elle tient de l'autre le plan d'un édifice qui paraît être le Val-de-Grâce. Ce seraient deux vertus allégoriques du Roi, dont une rangée de médailles, soutenues par des rubans sur chaque vantail, rappelle les principales actions.

Un cabinet qui a fait partie de l'ancien mobilier de Fontainebleau et qui est placé maintenant dans la chambre du Roi, à Versailles, est l'une des plus gracieuses compositions de Boulle. Le panneau central, supporté par des griffes de lion, forme un avant-corps orné d'une marqueterie de bois représentant un perroquet; au-dessus est un médaillon portant le buste de Louis XIV placé au milieu de trophées, et de chaque côté sont disposés des tiroirs. Boulle a souvent répété cette composition, en variant chaque fois les détails avec une verve inépuisable.

Deux meubles dont on connaît aussi plusieurs répliques dans son œuvre proviennent du palais de Fontainebleau, pour lequel ils ont été exécutés. Sur le panneau central sont placés deux bas-reliefs en bronze doré représentant Apollon et Daphné, et Apollon et Marsyas. La réparation et la dorure des bronzes de ces deux meubles et de la plupart de ceux qui garnissent cette salle, ont été malheureusement abandonnées à des mains ignorantes, qui en ont détruit en partie la valeur artistique; il est désirable que l'administration du Garde-meuble ne confie plus désormais les travaux de restauration des richesses des palais nationaux qu'à des

contre-partie lorsque l'incrustation est en écaille sur fond de cuivre. Boulle répétait généralement ses meubles en première et en seconde partie pour en augmenter l'effet décoratif.

Voy. sur Boulle et sa famille les *Archives de l'Art français;* Charles Asselineau, *André Boulle, ébéniste de Louis XIV,* et Jal, *Dictionnaire critique de biographie.*



HORLOGE A PIEDS EN BRONZE DORÉ PAR PHILIPPE CAFFIERI (XVIIIe SIÈCLE.

(Palais de Versailles.)

hommes habiles, qui aient étudié les procédés employés par les artistes anciens et qui les suivent scrupuleusement.

Le groupe principal d'une grande pendule à gaine en marqueterie de cuivre et d'écaille est emprunté à l'histoire d'Apollon, que Louis XIV se plaisait à faire reproduire dans tous ses palais. Le Dieu du jour est dans un char à quatre chevaux qui émerge de l'onde, comme au bassin d'Apollon à Versailles; au-dessus est placé le cadran soutenu par quatre génies. Cette horloge provient du palais de Fontainebleau, auquel ont été également empruntés trois commodes et un bureau plat soutenu par huit pieds de forme contournée, réliés de chaque côté par un entrejambes dont les tablettes et les parois verticales sont revêtues d'incrustations de cuivre sur écaille rouge. Là décoration de ces meubles a été empruntée par Boulle aux originales compositions de Jean Bérain, dessinateur de la chambre et cabinet du Roi et élève de Lebrun, qui a exécuté une quantité considérable de dessins et de gravures pour servir de modèles aux artistes du XVIe siècle. Il faut mentionner également un grand bureau plat en marqueterie de cuivre sur fond d'ébène, provenant de la salle du Conseil de Versailles, et dont les angles sont décorés de têtes de femmes en bronze doré du meilleur style.

Nous trouvons d'autres œuvres de Boulle, en dehors des salles du Mobilier national, dans la partie de l'exposition où sont placés les meubles appartenant aux amateurs. Le ministère de la marine a envoyé un bureau monumental, en marqueterie d'écaille sur fond de cuivre, qu'une tradition très acceptable donne comme ayant été à l'usage de Colbert, alors qu'il avait le département de la marine. Il est déplorable que les bronzes d'angle et ceux de l'entrée des serrures de cette table aient été restaurés d'une façon barbare et replacés sans respect pour les lignes des incrustations.

Le ministère des finances expose une grande pendule posée sur une gaine en marqueterie d'un beau travail; sa décoration est traitée dans le genre antique, tel qu'on le comprenait à cette époque. Le couronnement en est formé par une lampe romaine, et les deux côtés sont accostés de sphinx égyptiens accroupis. M. Michel Ephrussi a prêté deux petits cabinets à un vantail, décorés d'appliques en bronze et posés sur des socles incrustés de cuivre et d'étain à fond d'écaille noire, dont la forme est très heureuse.

La renommée de Boulle a tout absorbé; il y avait cependant, à la même époque, d'autres ébénistes et sculpteurs ornemanistes dont les noms ont été conservés par les comptes des bâtiments royaux, mais dont les œuvres, aujourd'hui inconnues, sont probablement attribuées

à leur rival plus heureux. C'étaient : Dominique Cucci et le Hollandais Pierre Golle, qui exécutèrent pour le Roi de magnifiques cabinets en ébène ornés de bronze dorés et de pierres dures ; Jean Macé, menuisier et faiseur de cabinets et tableaux en marqueterie de bois, Philippe Poitou, Jacques Somer, Jean Armand, ébénistes ; Antoine Saint-Yves, menuisier et constructeur de cabinets, le Hollandais Jean-Oppen Vordt, menuisier en ébène, père de l'architecte du régent, et Philippe Caffieri, sculpteur et modeleur appelé de Rome par le cardinal Mazarin, dont la famille devait fournir une longue suite d'artistes au pays qui l'avait adoptée.

L'exposition du Mobilier national a emprunté à la chambre à coucher du roi, dans le palais de Versailles, deux bustes de faible dimension représentant Louis XIV et Marie-Thérèse, posés sur un piédestal carré en ébène, dont les côtés sont ornés des chiffres du roi et supportés par un socle accoté de deux trophées d'armes. Ces petits monuments, dont les bronzes sont très finement ciselés, sont tout ce qui subsiste de deux grands cabinets qui avaient été commandés pour la décoration des galeries du Louvre ou de Versailles. L'inventaire des meubles de la Couronne, dressé en 1729 par M. de Fontanieu, que M. Courajod a bien voulu nous communiquer, après avoir cité les cabinets exécutés par Cucci et par Golle, décrit ainsi deux autres cabinets dont ces bustes faisaient partie :

L'inventaire ne donne pas le nom de l'auteur de ces deux cabinets, commandés à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse ;

148. Un grand cabinet de marqueterie de cuivre et d'étain, fond d'ébène à trois faces ornées de dix grandes colonnes de lapis profilées de cuivre à bases et chapiteaux de bronze doré d'ordre de Corinthe ; dans la face du milieu est un grand portique garni au fond d'une glace et autour de plusieurs sortes de pierres peintes dans des compartiments d'écaille de tortue et d'yvoire. *Dans le millieu du portique est le buste de Louis XIV de bronze doré sur un piédestal d'ébène et de lapis feint, garny autour de chiffres couronnés avec deux trophées d'armes de bronze doré sur les degrés du piédestal.* A côté du portique sont deux tableaux peints sur cuivre représentant les conquêtes du Roy ; au second ordre du cabinet sont quatre grandes figures de bronze doré assises, dont celles du millieu représentant Jupiter et Junon aux costés desquelles sont deux trophées d'armes ; au frontispice sont les armes du Roy accompagnées de deux Renommées, le tout de bronze doré. Le cabinet porté sur un pied de même ouvrage avec dix thermes de femme de bois sculté doré, haut de neuf pieds compris le pied, sur six pieds trois pouces de large.

149. Un autre grand cabinet pareil, à la réserve que *dans le portique du milieu est le buste de la reine Marie-Thérèse d'Autriche avec les chiffres autour du piédestal* et que les deux tableaux de cuivre des costés représentent l'entrevue des roys de France et d'Espagne et le mariage de l'infante avec Louis XIV. Le cabinet est de même mesure qne le précédent, porté sur un pied semblable,

il est très vraisemblable qu'ils étaient l'œuvre de Domenico Cucci[1], qui avait fait pour le roi plusieurs monuments du même genre, cités comme des merveilles par les écrivains contemporains, ce qu'il menait de front avec une nombreuse série de travaux de ciselure en bronze, destinés à Versailles et aux Tuileries.

Un artiste qui eut une grande influence sur l'art décoratif est Jean Lepautre (1618-1682), qui fut maître menuisier avant de devenir un des meilleurs graveurs du XVIIe siècle. Doué d'une grande facilité, il fit un nombre considérable de dessins empreints d'un style noble et gracieux. Deux consoles en bois doré provenant du palais de Versailles nous semblent exécutées d'après ses compositions. L'une, soutenue par des montants à têtes de dragons et à grotesques, est d'une disposition très originale. La seconde est une console d'applique, de forme étroite, avec un fond plein, dont la partie centrale est occupée par une statuette de la Renommée, placée sur un socle rond. Le Mobilier national a acquis à la vente du château de Bercy, où figuraient tant de chefs-d'œuvre de l'art décoratif du XVIIe siècle, une console de milieu en bois sculpté, soutenue par huit pieds à balustres reliés par des traverses et décorée au centre d'un médaillon à tête, dont le faire large semble plutôt appartenir à l'école de Lebrun qu'à celle de Lepautre.

1. Nous croyons intéressant de signaler un autre débris de l'une des œuvres les plus importantes de Cucci, les cabinets d'Apollon et de Diane, appelés aussi les Temples de la Gloire et de la Vertu, dont l'exécution lui fut payée 30,500 fr., et terminée en 1667. (Voir les comptes des Bâtiments royaux.)

Ce sont trois miniatures à la gouache décrites au catalogue des dessins du musée du Louvre par M. Reiset (Paris, 1871).

WERNER (Joseph), né à Berne en 1637, mort à Berne en 1710, (école allemande).

N° 622. Louis XIV debout dans un paysage sous la figure d'Apollon vainqueur du serpent Python; dans le ciel, l'Amour tenant un arc. Miniature à la gouache sur vélin. L. 0m,45, L. 0m,217.

N° 623. Louis XIV sous la figure d'Apollon dans le char du soleil, précédé par l'aurore et accompagné par les Heures. Miniature à la gouache sur vélin, L. 0m,315, L. 0m,217.

N° 624. Repos de Diane au retour de la chasse. Une nymphe agenouillée retire les brodequins de la déesse qui caresse un chien favori. Une autre nymphe étend sur les branches d'un arbre une grande draperie bleue; au premier plan à droite, de nombreuses pièces de gibier mort. Miniature à la gouache sur vélin. L. 0m,345, L. 0m,210.

Les registres du Trésor royal (Bibl. nation., manus. mélanges de Colbert, année 1664) nous apprennent la destination première de ces miniatures.

1664. Au sieur d'Alligre, la somme de 1,300 livres pour icelle délivrer à Joseph Werner peintre allemand, pour avec 2,000 livres qu'il a ci-devant reçues, faire celle de trois mille trois cents livres, pour son parfait payement *de six tableaux qu'il a fait pour les cabinets d'Apollon et de Diane*, le tout pour le service du Roy.

Le Musée du Mobilier national conserve deux commodes dont la forme rappelle les meubles du règne de Louis XIII et qui sont revêtues d'une marqueterie de bois représentant des vases de fleurs et des oiseaux. Le



FAUTEUIL EN BOIS DORÉ AVEC BRODERIE AU PETIT POINT
(ÉPOQUE DE LOUIS XIV.)
(Collection de M. Barre.)

travail en paraît tout d'abord hollandais, mais les tiges de lis inscrites dans la composition et le caractère des lambrequins et des ornements indiquent que ces commodes ont été exécutées en France par des artistes venus de la Hollande. Les inventaires de l'ancienne couronne énumèrent

une quantité considérable de ces meubles en marqueterie, dont la majeure partie avait été fabriquée vraisemblablement par Jean Macé qui, en 1644, est mis en possession d'un logement dans la galerie du Louvre, « en considération de la longue supériorité que M. Jean Macé, l'un de ses menuisiers ebeynistes, s'est acquis en cet art par une longue pratique dans les Pays-Bas et les marques qu'il a donné par les ouvrages de menuiserie ou ebeyne et autres bois de diverses couleurs qu'il a fait et présenté à la reine régente sa mère. » Ce sont les premiers essais de la marqueterie de bois qui aient été faits en France. Ce travail, plus facile que les incrustations de Boulle, se répandit naturellement et il régna sans conteste à partir du règne de Louis XV.

On s'est efforcé à différentes reprises d'acclimater en France l'art de la mosaïque, dont le travail long et dispendieux a été de toute antiquité dévolu à l'Italie. Colbert, qui fit tant pour doter la France des manufactures qui lui manquaient, afin d'affranchir le pays des impôts prélevés par le commerce étranger, appela de Florence plusieurs ouvriers mosaïstes dont les plus connus sont Ferdinand et Philippe de Megliorini, Branchi et Goletti, et les établit aux Gobelins où se faisaient, sous la direction de Lebrun, tous les meubles précieux de la Couronne. Cet atelier produisit des œuvres importantes dont quelques-unes figurent à l'Exposition du Mobilier national. Le Garde-meuble possède une grande mosaïque en pierres dures d'une belle exécution, décorée de cartouches de vases et de fleurs de lis entourant un grand médaillon ovale, qui est montée sur un pied moderne de style Louis XVI. Deux autres, placées sur des consoles en bois doré, ont été empruntées au palais de Versailles ; la première est ornée de rinceaux en marbre, dont la disposition rappelle les pavages du dôme des Invalides; la seconde renferme quinze panneaux représentant des fleurs et des animaux et des scènes de comédie dont le procédé d'exécution est assez curieux. Toutes les parties figurant des personnages ou des animaux sont en pierres dures, tandis que les fonds et les paysages sont en stuc peint. C'était une façon ingénieuse mais peu artistique de mettre la mosaïque à la portée de tous, en abrégeant la longue durée de ses travaux.

Le milieu de l'estrade de la première salle du Musée du Mobilier national est occupé par une horloge monumentale à deux corps en marqueterie de bois de rose et de violette, qui décorait autrefois l'ancienne chambre de parade à Versailles (Salon de Mercure), et qui est maintenant placée dans la salle du conseil. C'est l'une des rares pièces de l'ancien mobilier qui soient toujours restées dans le palais. Le mouvement a été exécuté par Antoine Morand, de Pont-de-Vaux, en 1706; il est

entouré d'un lanternon à jour et excite vivement la curiosité du public qui, lorsque les heures sonnent, voit sortir d'un temple fermé par des portes dorées la statue du roi Louis XIV couronné par la Victoire. Ce meuble est supporté par des pieds de biche à rinceaux, sur lesquels s'appuient des montants à colonne terminés par des têtes de femmes. Les panneaux inférieurs, de forme chantournée, sont ornés de cartouches en bronze doré aux armes de France et aux chiffres du Roi, d'une superbe exécution. Le style de cette pendule appartient à l'époque de transition entre l'époque de Louis XIV et celle de Louis XV. L'inventaire de 1729 ne la mentionne pas, mais nous espérons que le dépouillement méthodique des Comptes des bâtiments du Roi, la principale source de renseignements sur l'art français, dont la publication a été commencée par M. Guiffrey, révélera le nom de l'auteur de cette pièce exceptionnelle.

D'autres productions importantes, remontant au règne du grand roi, ont été exposées par des collectionneurs. M. Arnal du Curel possède une console en bois ciré, dont la ceinture, ornée de masques de femmes et de têtes d'enfants avec des enroulements de dragons, se rapproche beaucoup de celle exposée par le Garde-meuble et dont nous avons attribué la composition à Lepautre. Sous la même influence ont été exécutées huit grandes torchères en bois doré, d'un goût exquis et d'une remarquable conservation, qui sont venues de l'ancienne Académie des beaux-arts, dans le palais du Louvre, à l'École des beaux-arts dont elles décorent actuellement la salle des séances. Sans vouloir imposer de nom, en l'absence d'un document positif, nous croyons cependant devoir rappeler que Golle avait fourni aux palais royaux un nombre considérable de guéridons et de scabellons.

M. Guéroult a envoyé un grand fauteuil en bois doré, garni en canne, d'un beau style. Il porte au dossier les armes de Louis XIV, dont les initiales sont répétées et alternées avec des fleurs de lis sur les autres parties du meuble. M. Beurdeley expose une grande armoire en ébène à deux vantaux garnis de glaces, dont les ornements en bronze sont d'une facture très large. Autant les productions de la sculpture décorative sur bois sont abondantes au XVIIe siècle, autant les œuvres de la sculpture proprement dite, travaillées dans cette matière, sont peu communes. Le buste de Louis XIV appartenant à M. Lefrançois, et qui a dû faire partie d'un ensemble ornemental, joint à l'intérêt de la rareté le mérite d'une belle exécution. Il est attribué par son propriétaire au sculpteur troyen Girardon, dont il est digne.

Un des plus heureux spécimens de l'art de l'ameublement qui nous soit parvenu dans une intégrité parfaite a été confié à l'exposition par

M. Barre. C'est un ensemble composé d'un grand lit monté sur des pieds en bois doré, de six fauteuils, de deux panneaux de revêtement et d'une grande portière. La garniture très complète du lit, ainsi que celle des fauteuils et des panneaux, est en tapisserie en soie au petit point, à fond bleu, brodé sur toile. Sur la couverture du lit se détache une grande étoile, accostée de termes et entourée d'arabesques. Le dossier, de forme chantournée, est orné d'un grand médaillon offrant une figure de berger endormi; un autre médaillon plus grand, remplissant le plafond, représente la déesse de la Nuit avec son croissant. Chacun des fauteuils est enrichi de groupes d'enfants jouant ou dormant, qui forment médaillon se détachant sur un fond d'arabesques. La fraîcheur de ce meuble est extraordinaire, et il est difficile d'admettre que des tons aussi délicats aient pu conserver leur éclat primitif, alors que l'on voit, malgré les progrès de la chimie moderne, nos tapisseries perdre leurs couleurs en quelques années. L'exécution est merveilleuse et certaines figures d'enfants égalent la finesse des tapisseries de Beauvais. La composition révèle un artiste de premier ordre, dont la verve était inépuisable et auquel les ressources de la tapisserie brodée à la main étaient familières. Les peintres Bailly et Bonnemer avaient fait aux Gobelins un nombre considérable de dessins et de miniatures destinés à servir de patrons à des broderies sur étoffes exécutées par Fayette et Balland, le premier brodeur en figures, et le second en paysage. Bien qu'il n'ait été conservé aucun ouvrage authentique de ces artistes qui puisse servir de terme de comparaison, il nous semble permis d'attribuer l'exécution d'un travail aussi parfait à l'atelier de broderie des Gobelins. Deux autres ameublements du même genre nous sont parvenus; l'un, placé dans la première salle de l'Exposition du Mobilier national, provient du palais de Fontainebleau, où il est attribué, nous ne savons par quelle tradition, aux demoiselles de Saint-Cyr; l'autre, exécuté pour la décoration de la chambre de parade, sous la direction du tapissier Delobel, sert maintenant de garniture au lit de Louis XIV à Versailles; mais ils sont loin d'être aussi complets et aussi bien conservés. Il serait regrettable que ce modèle de la décoration française à son époque la plus brillante ne fût pas acquis pour nos collections nationales. Nos artistes industriels y pourraient prendre une leçon de goût et reconnaître qu'il est possible de produire une belle œuvre sans employer des matières coûteuses et sans avoir besoin de recourir à des procédés d'application difficile, en sachant tirer parti des ressources que la soie teinte peut mettre à la disposition d'un talent créateur.

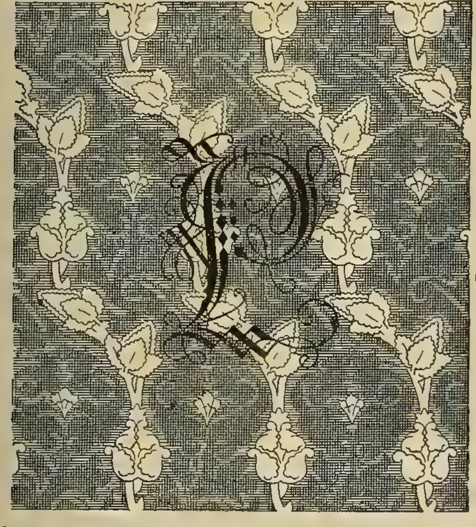
A. DE CHAMPEAUX.

La suite prochainement.)

LE TISSU ANCIEN

A

L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS



ORSQUE l'on étudie les diverses transformations qui se sont opérées dans l'industrie textile, il faut bien arriver à reconnaître que l'apogée de l'art appartient aux générations qui nous ont précédés. Nous avons surtout profité des grandes découvertes de la science moderne, qui sont assurément de très puissants auxiliaires, permettant de produire vite et à bon marché, mais pour la composition des dessins et la perfection des tissus, notre époque n'a pas progressé.

Nous assistons cependant en France, depuis quelques années, à une sorte de renaissance du tissu, que nous sommes heureux de pouvoir constater. En exhumant les trésors de nos vieilles cathédrales, les quelques fragments qui restaient des merveilleuses étoffes du moyen âge n'ont pas été sans attirer l'attention des archéologues et des artistes qui les ont étudiées et admirées. « Dé sentir à vouloir reproduire, il n'y a qu'un pas », a dit Tœpffer; ce pas a été fait par quelques fabricants de soieries de notre époque, épris des anciens modèles qu'ils avaient sous les yeux; ils les ont d'abord imités plus ou moins servilement, et s'en sont servis dans la suite pour créer des compositions nouvelles inspirées du

type primitif. C'est ainsi du reste que les renaissances s'opérèrent. Les diverses expositions de l'Union centrale des Beaux arts appliqués à l'industrie n'ont pas été étrangères aux efforts artistiques tentés dans ces dernières années. L'exposition du costume de 1874 avait offert une source de documents précieux qui ne furent pas négligés ; il en a été de même pour l'histoire de la tapisserie en 1876 et 1878, ainsi qu'à l'exposition des tissus du musée des arts décoratifs de 1880.

Dans ce retour vers le passé, l'industrie moderne est revenue peu à peu aux anciens principes d'ornementation, tantôt en reproduisant des tissus du moyen âge et de la Renaissance, — dont les motifs si habilement agencés obéissent à un système de pondération de lignes et à un parti pris dans le décor qui sont la base de tous les arts décoratifs, — tantôt aussi par cette recherche consciencieuse de la nature étudiée dans ses plus petits détails, pour arriver à composer ensuite des motifs tels que ceux qui nous sont offerts par l'art japonais et chinois. Ce sont là surtout les deux voies principales de l'industrie décorative, suivies dans ces dernières années par nos fabricants de tissus de soie.

Aujourd'hui que les choses se modifient avec une très grande rapidité, il est indispensable de tenir compte du caprice de la mode, qui change d'une saison à l'autre et oblige chaque fabricant à se tenir en garde contre les créations du voisin. Cette nécessité de produire vite oblige à des changements continuels dans les dessins, qui se trouvent sans cesse renouvelés ; de là cette difficulté de concilier l'industrie avec l'art, souvent comparé à une plante qui pousse et se développe lentement, et dont la vie repose sur des principes absolus qui sont la base fondamentale de son existence.

L'antiquité et le moyen âge ont obéi à des règles et à des symboles qui se sont modifiés, il est vrai, successivement, mais avec une lenteur raisonnée qui venait de l'immobilité de leurs principes ; aussi à mesure que ces symboles et ces règles perdaient peu à peu de leur importance et de leur signification, ils restaient néanmoins comme une forme usitée dans l'ornementation, et leurs modifications à travers les âges peuvent encore se reconnaître dans leurs infidélités au type primitif, suivant qu'ils appartiennent à une période nouvelle ou à une autre nation que celle qui les a vus naître.

Le cadre restreint que doit comporter ce travail ne nous permet guère de nous étendre longuement sur les étoffes fabriquées dans les temps anciens. Pour suivre un ordre logique dans cette étude sur les tissus anciens exposés à l'Union centrale des arts décoratifs, nous consacrerons cette première partie aux étoffes proprement dites ; nous réser-

verons pour la seconde les tapisseries et les broderies qui en dépendent. Nous terminerons ensuite notre travail par les toiles peintes et imprimées, la tissuterie ou passementerie et les dentelles.

Sans recourir aux fables qui entourent son origine, nous retrouvons la trace du tissage des étoffes aux époques les plus reculées de l'histoire de la civilisation.

Les musées de Boulaq, de Turin, de Londres, du Louvre, de Saint-Germain, de la villa Borelli à Marseille, etc., nous montrent des échantillons de tissus sortis des mains des Égyptiens qui prouvent à quel degré de perfection ceux-ci en étaient arrivés dans l'industrie textile.

Ces aînés de la civilisation n'avaient pourtant sous la main que le coton, la laine et le lin. Hérodote et Pline ne mentionnent chez eux que ces matières textiles, avec lesquelles ils ont fabriqué des tissus d'une finesse et d'une régularité véritablement extraordinaires. Quelques auteurs modernes prétendent cependant qu'ils devaient connaître également l'emploi de la soie de certaines chenilles, avec laquelle ils obtenaient des tissus soyeux, manquant toutefois de la contexture et de la solidité désirables.

L'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs ne nous montre malheureusement aucun échantillon de ces tissus égyptiens, dont il existe une collection si remarquable au Musée de Turin (cette collection fut formée à la suite de l'expédition de Bonaparte en Égypte).

Nous eussions été désireux cependant de revoir quelques-uns des fragments d'étoffes de soie que nous avions étudiés au Musée industriel de Lyon, si bien installé par son conservateur, M. Pierre Brossard, qui, dans sa vitrine de l'Exposition de l'Union centrale, s'est surtout attaché à nous faire connaître les principaux genres d'étoffes fabriquées anciennement à Lyon.

Parmi les plus anciens échantillons de tissus conservés au Musée industriel de Lyon, se trouve un fragment de soierie verte ornée de fleurons brochés qui enveloppait le corps de la princesse Amenzet, fille d'Amenophis III, et de la reine Taïa, sa femme (XVIIIe dynastie des Pharaons).

Il nous paraît supposable que cette étoffe devait provenir de la Chine, où l'emploi de la soie se perd dans la nuit des temps, et l'on ne peut s'expliquer cette abstention des Égyptiens à ne pas se servir d'une matière aussi précieuse, que par le système de prohibition des Chinois, leur extrême défiance ne leur laissant alors pénétrer chez eux aucun peuple étranger.

Plus tard, sous les Ptolémées, les étoffes de soie se fabriquèrent en Égypte.

L'industrie textile s'était répandue chez tous les peuples de l'Asie occidentale, non seulement en Égypte, mais dans la Babylonie et l'Inde, et la Phénicie elle-même pouvait échanger sa pourpre contre les richesses des autres pays.

Les Grecs, instruits par les Égyptiens et les Phéniciens, virent encore leur industrie se perfectionner par le contact qu'ils eurent avec l'Inde, la Médie et la Perse, dont les tissus s'étaient trouvés répandus dans les principales villes de l'Archipel.

Rome vint à son tour profiter de la civilisation des Égyptiens et des Grecs et s'approprier le luxe des nations soumises par elle. Ce ne fut guère qu'au commencement du Iᵉʳ siècle avant notre ère que la mode des riches étoffes s'introduisit à Rome. Il y eut même un tel abus, par suite de la quantité des tissus importés des provinces de l'Asie, qu'il fallut, sous Tibère, que le Sénat romain en défendît l'usage aux hommes, ne permettant ce luxe qu'aux femmes. Jusqu'à la fin de l'empire d'Occident, les auteurs latins n'ont pas omis de décrire les riches étoffes qu'ils avaient sous les yeux et dont la provenance, à cette époque, ne pouvait être qu'égyptienne ou asiatique.

L'étoffe de soie pure s'appelait alors *holosericum*, et *subsericum* le tissu de soie mélangé de coton. Du temps des empereurs romains, la pourpre (*purpurea imperialis*) était le caractère distinctif de la puissance souveraine et des seuls membres de la famille impériale. Sa couleur était le violet foncé et non pas le rouge vif ainsi qu'on le croit généralement. Il existait cependant plusieurs nuances de pourpre variant du violet au rouge foncé et à l'écarlate.

On sait que la pourpre antique était extraite de certaines coquilles telles que le *murex brandaris*, reconnu pour être le buccin décrit par Aristote et Pline. Le *murex trunculus*, que l'on rencontre encore sur les côtes phéniciennes, était la base tinctoriale de la pourpre de Tyr.

Constantin Porphyrogenète mentionne quatre couleurs obtenues par le murex pourpre. Amiati et Michel Rosa, qui se sont spécialement occupés de cette teinture, en désignent neuf.

Ces diverses couleurs devaient varier suivant l'âge de l'animal ou la saison de sa pêche, de même que les tissus se trouvaient modifiés sous le rapport de la nuance par le nombre de fois qu'ils étaient plongés dans la matière purpurigène.

Pline appelle *purpura dibapha* la pourpre teinte deux fois ; c'était la double pourpre de Tyr, de beaucoup la plus estimée ; la livre se vendait plus de mille deniers. Cette pourpre violette était très en vogue sous Auguste. Vitruve nous dit que plus on s'avançait vers le nord pour la



pêche du murex, plus la matière tinctoriale était ferrugineuse, c'est-à-dire de couleur foncée. Aristote avait déjà émis avant lui la même opinion à cet égard.

L'Exposition de l'Union centrale renferme quelques rares spécimens de tissus teints en pourpre, parmi lesquels nous citerons une étoffe de soie, fond pourpre de Tyr foncé, couverte d'un dessin de couleur olive, formé par des angles et des ronds qui renferment des croix. Ce travail byzantin, du commencement du XII[e] siècle, a été exposé par le Kensington-Museum.

Dès le V[e] siècle, les Byzantins s'étaient fait une grande réputation pour la teinture des étoffes, mais ils étaient encore tributaires des Perses pour la soie; si l'on en croit Procope, dans son histoire secrète, ce fut Justinien qui les affranchit de cette dépendance par l'introduction des vers à soie dans son pays.

Du reste, sous Constantin, l'industrie des étoffes était déjà arrivée à un tel degré de perfection que, dans la seconde moitié du IV[e] siècle, les fabricants reproduisaient déjà les figures dans les tissus. Une lettre de Gratien à Ausone semble en fournir la preuve. L'empereur écrit au poète : « Je t'ai envoyé une tunique palmée dans laquelle est tissée la figure de notre aïeul Constantin. »

Parmi les tissus d'origine byzantine qui figurent à l'Exposition de l'Union centrale, nous mentionnerons un magnifique échantillon d'étoffe en soie fond pourpre de Tarente ou de Campanie, carmin (ρουσιος) sur lequel on voit des personnages luttant avec des lions, allusion possible aux combats de gladiateurs, ou à Samson terrassant le lion. Les personnages représentés sur cette étoffe sont vêtus de tuniques et chaussés de sandales; ils portent également des écharpes de couleur verte que Constantin Porphyrogenète désigne sous le terme générique de λῶρος. Les chairs sont rehaussées de jaune chamois et les lions sont dans le ton orangé. Une bande ondulée formée de carrés alternant avec des glands divise le décor.

Cette étoffe, par sa richesse, nous fait songer aux magnificences du calife Haroun-al-Raschid. Elle appartient au Kensington-Museum, qui nous paraît un peu trop modeste dans son attribution en la classant au XII[e] siècle; il nous semble que cette date pourrait être reculée du VII[e] au VIII[e] siècle. Le musée industriel de Lyon, celui de Cluny et le Ball-Platz de Vienne possèdent des échantillons analogues, qui proviennent du reste de la même collection Bock.

Ce tissu rappelle les différentes scènes que l'on voit dans les catacombes des premiers chrétiens et certains dessins d'étoffes, tels que le

Daniel dans la fosse aux lions, le quadrige du Louvre et des tissus du même genre, que MM. Cahier, Martin et Charles de Linas ont décrits avec leur compétence habituelle.

Le IXe siècle affectionnait les étoffes historiées. Anastase le Bibliothécaire, qui vivait à cette époque, nous donne, dans son *Liber pontificus*, la description des vêtements sacerdotaux avec représentations de toute espèce et figures d'animaux, dont il prend soin d'indiquer les détails : « vestes cum rotis et aquilis, cum leonibus et gryphus et unicornibus, cum pavonibus habentes leones cum arboribus et gryphis, cum cancellis et rotis, etc. » Toutes ces désignations correspondent parfaitement aux dessins des étoffes qui sont parvenues jusqu'à nous et dont nous retrouvons même des spécimens dans les galeries de l'Union centrale. L'habileté des tisseurs était devenue si grande qu'ils arrivaient à reproduire dans leurs étoffes les divers épisodes de la vie de Jésus-Christ, comme sur plusieurs ornements cités par Anastase le Bibliothécaire, où l'on voyait une quantité de figures.

Nous voudrions pouvoir nous étendre sur la série fort intéressante des tissus byzantins, appartenant au XIe et au XIIe siècle, exposés par le Kensington-Museum.

Nous citerons seulement un fragment de pallium du Xe au XIe siècle. Le fond de soie jaune est orné d'un dessin composé d'aigles entourés d'ornements; une autre étoffe de soie du XIe siècle, fond jaune, représente des serpents.

Le commerce des étoffes avait pris une très grande extension dans l'empire d'Orient; il ne cessa d'alimenter l'Europe chrétienne, concurremment avec les manufactures asiatiques, qu'à la fin du XIIe siècle. Parmi les riches tissus de l'Orient qui se trouvent souvent mentionnés au moyen âge, on rencontre le *siglaton*, qui provenait de Tauris, Nakchivan et Sivras, l'*hexametum* ou *samit*, le *cendal*, le *baudekyn* ou baldaquin, que l'on tirait généralement de Bagdad, le *nak* ou *nachiz*, et les tissus qui provenaient des fabriques d'Antioche et de Damas.

Alexandrie et Constantinople étaient le vaste entrepôt de toutes ces marchandises venant d'Asie. C'était surtout par les grandes foires d'Amalfi et de Venise que le commerce des étoffes se faisait, en Europe, au VIIIe et au IXe siècle.

On sait également à quelle époque reculée remontaient les foires de la Champagne et de Lyon. Cette ville, au moyen âge, avait pour ainsi dire le monopole des arrivages de tissus de soie qui venaient en France.

Maintenant, si l'on analyse les détails qui se trouvent sur les étoffes

syriennes, persanes, byzantines ou sarrasines, il sera toujours très difficile de distinguer leur provenance. Nous n'avons encore aucun document bien précis sur l'introduction de la soie chez les Arabes. Ceux-ci étant un peuple essentiellement nomade, puisèrent partout dans les différents pays qu'ils ont traversés des motifs d'ornementation qu'ils fondirent ensemble et dont ils se sont fait ensuite un style particulier.

Ce qui augmente encore la difficulté du classement des étoffes anciennes, c'est que les ouvriers chrétiens, établis à Byzance et ailleurs, reproduisaient les tissus orientaux, sans préoccupation aucune de la signification des symboles qui n'étaient plus les leurs. Il pouvait se faire, du reste, qu'ils y fussent entraînés par la vogue même dont jouissaient les étoffes d'Orient, et, dans le but de les faire passer pour telles, leur imitation servile allait souvent jusqu'à dénaturer le sens des inscriptions ou des légendes concernant des personnages illustres que l'on rencontre sur les tissus sarrasins et qu'ils ont souvent reproduites, par ignorance de la langue, en caractères pseudo-arabes.

L'industrie de la soie était parvenue à un haut degré de perfection en Syrie et en Grèce. Parmi les tissus syriens exposés par le Kensington-Museum, nous citerons un tissu de soie du XIIe siècle, mélangé de coton, d'un effet très décoratif, dont le fond vert est orné de dessins jaunes et rouges et le centre occupé par un oiseau.

Nous mentionnerons également une étoffe de soie brochée à fond blanc couvert d'un dessin diapré d'une grande richesse, sur lequel s'enlèvent des oiseaux affrontés. Un damas de soie du XIIIe siècle ayant la même provenance représente des paons affrontés et des feuillages gothiques se détachant en jaune sur un fond cramoisi.

On sait que les dynasties musulmanes d'Orient et d'Occident entretenaient auprès de leur palais une manufacture de soie ou hôtel du *Tiraz*. Cette dernière dénomination, dans la langue espagnole, est encore aujourd'hui synonyme d'étoffe.

Cet exemple avait dû être sans doute suivi au IXe siècle par Basile le Macédonien; aussi lorsque Roger II de Sicile eut entraîné à sa suite les ouvriers thébains et corinthiens après son expédition en Grèce, il ne fit que rétablir une industrie qui existait déjà en Sicile bien avant la conquête des rois normands.

La preuve en est dans l'ornementation du magnifique manteau que l'on conserve à la Schatzkammer de Vienne : une inscription tissée à même l'étoffe indique, comme date, le milieu du règne de Roger II de Sicile. Il en est de même pour l'aube qui fut exécutée sous le règne de Guillaume II, roi de Sicile; le style de ces tissus palermitains, à en juger



FRAGMENT DE CHASUBLE EN LAMPAS, DE STYLE HISPANO-MORESQUE.

(Collection de MM. Tassinari et Chatel.)

par les types des animaux et la présence du hom ou arbre sacré de la Perse, annonce une influence arabo-sassanide.

Le Normand Falcand, qui écrivait à la fin du XIIe siècle, nous donne, dans son *Histoire de Sicile*, la description des étoffes de soie que l'on voyait au palais royal de Palerme; il a eu soin d'indiquer exactement leur nature par les expressions « texta, picta, illustrata », qu'il leur a consacrées.

L'industrie sarrasine établie en Sicile est représentée, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, par un magnifique échantillon appartenant à MM. Tassinari et Chatel, fabricants de soieries à Lyon. L'étoffe est en soie brochée, fond bleu ardoise couvert d'arabesques et d'animaux, parmi lesquels on distingue des chiens affrontés et des léopards; elle porte une inscription en caractères pseudo-arabes.

Cette étoffe doit remonter au XIIIe siècle.

Le Kensington-Museum nous montre également une série fort remarquable de tissus fabriqués en Sicile, dans lesquels nous retrouvons encore, pour quelques-uns, l'influence orientale, par les riches dessins dont ils sont couverts. Nous citerons entre autres un tissu de soie fond vert à dessin damassé; le motif principal représente deux girafes dont les têtes sont en soie pourpre. Ce tissu palermitain nous paraît être du XIIIe siècle, ainsi qu'une autre étoffe formée par une chaîne de fil recouverte de soie; le fond jaune est traversé par une bande rouge foncé, qui laisse voir dans un paysage deux cavaliers portant une couronne et chassant au faucon. Le caractère des figures et des ornements rappelle les sculptures gothiques de la même époque.

Nous ne pouvons omettre de signaler également diverses parties d'un manipule du XIIIe siècle en damas de soie fond jaune, décoré de feuillages, d'oiseaux et d'animaux ailés de couleur verte; les têtes et les pieds des animaux sont en fil d'or. On rencontre des désignations à peu près analogues à celle-ci dans les anciens inventaires qui mentionnent sur des vêtements des dessins représentant des animaux et des oiseaux avec têtes et pieds dorés. « Vestimentum de panno rubeo, cum avibus et bestiis veridis, et capitibus et pedibus auratis. »

Si nous passons de la Sicile en Espagne, l'industrie de la soie avait été introduite par les Arabes, dans cette contrée, antérieurement au XIIe siècle, et les étoffes de Séville, de Grenade et d'Almeria rivalisaient avec les plus belles soieries de la Perse, de la Syrie et de la Chine. Un travail espagnol, appartenant au Kensington-Museum et datant de l'époque de saint Louis, nous montre en effet un damas de soie, fond rouge avec dessins jaunes, portant les fleurs de lis de France et le château de Castille, armoiries de saint Louis et de sa mère.

Joinville, dans ses Mémoires, nous apprend du reste que le saint roi faisait fabriquer des étoffes à ses armes. Philippe le Hardi lui disant un jour qu'il avait fait broder plusieurs vêtements très riches à ses armes, dont le prix était fort élevé, Joinville répondit que « il les eust miex employés si li eust donnez pour Dieu et eust fait ses atours *de bon cendal enforcié de ses armes* si comme son père (saint Louis) faisait. »

Lorsque la puissance des Maures en Espagne succomba sous le sceptre des chrétiens, ceux-ci ne tardèrent pas à utiliser les secrets des vaincus, et bientôt l'on vit Tolède, Murcie et Valence égaler les anciennes fabriques de soieries créées par les Arabes.

Un fragment de chasuble en lampas oriental, composé de palmes multicolores et de lions affrontés, exposé par MM. Tassinari et Chatel, nous semble devoir appartenir comme époque à la fin de la domination des Maures en Espagne. Les lions couronnés annoncent déjà l'époque chrétienne, ainsi que la façon dont les palmes sont interprétées.

De l'Espagne nous revenons en Italie, où l'industrie de la soie s'était répandue par la Sicile et Venise. Cette dernière ville faisait surtout un très grand commerce d'étoffes.

Les Lucquois furent les premiers en Italie qui introduisirent chez eux des métiers à tisser. Leur fabrication, dès le début, fut un mélange de style byzantin et arabe, auquel ils ajoutèrent également leur influence personnelle. On sait quelle était la réputation du drap de Lucques, dont la richesse et la beauté faisaient de cette étoffe une parure estimée par toutes les cours de l'Europe. Un morceau de damas de soie et or, fond vert avec ornements de feuillages de même couleur et une guirlande de fleurs en or, nous montre un échantillon lucquois du xve siècle, exposé par le Kensington-Museum, auquel appartient également un tissu de soie avec figures d'anges que nous rattacherons au même centre de fabrication.

Les métiers à tisser la soie étaient en pleine activité au xiiie siècle à Lucques, et nous avons tout lieu de supposer qu'il devait en être de même à Venise, ses relations continuelles avec Constantinople et l'Orient lui ayant permis de connaître et d'appliquer de bonne heure l'industrie des tissus.

Nous en avons du reste pour preuve un décret de 1248 qui concerne l'existence des manufactures vénitiennes à cette époque.

Dans un livre qui vient de paraître, *la Vie privée à Venise*, l'auteur, M. A.-G. Molinenti, s'exprime ainsi : « Le tissage des étoffes de soie, déjà connu chez nous (à Venise), avait fait de grands progrès en 1309, grâce aux Lucquois exilés par Castraccio. Cinquante ans plus tard, ils formèrent

une confrérie sous les auspices du Volto Santo. Un édit du grand Conseil, portant la date du 3 juillet 1410, défendait l'introduction des « velours et draperies de soie d'or et d'argent » (objets fournis par tous nos ouvriers) et ne permettait d'apporter dans la ville que les taffetas, les voiles de soie, Cetanini, Saraxinadi et Ochiadi du Levant. On fabriquait des velours, des samits, des damas, des camocati et zetani, si recherchés pour leur brillant et leur durée que l'Art de la soie de Gênes, par une délibération approuvée du Sénat, arrêta qu'il fallait imiter la manière de tisser des Vénitiens. Ceux-ci eurent depuis à soutenir la concurrence des Florentins et des Génois eux-mêmes, en Angleterre et dans les foires célèbres de Champagne. »

Nous citerons parmi les travaux vénitiens divers tissus de soie cramoisie, brochés d'or, ayant pour sujet l'Assomption de la Vierge. Ces tissus proviennent de plusieurs vêtements sacerdotaux et appartiennent comme époque au XVIe siècle. Ils ont été exposés par le Kensington-Museum.

De même que les canuts vénitiens, les *setaioli* florentins formaient, au XIVe siècle, un puissant corps de métier qui portait le nom de *Arti di seta.* Ils fabriquaient des tissus magnifiques dont nous aurons occasion de parler en nous occupant des broderies. Mentionnons cependant un damas de soie et or, fond rouge, semé d'étoiles d'or, dont le dessin représente l'Annonciation; les personnages, en soie, sont recouverts de draperies d'or. Ce travail florentin, du XIVe siècle, appartient au Kensington-Museum.

Nous serions également porté à croire que la belle étoffe italienne du XVe siècle exposée par M. Basilewski provient d'un atelier florentin. Cette étoffe est ornée de dessins d'oiseaux affrontés, encadrés de losanges, le tout broché or, se détachant sur un fond violet très éteint.

Nous touchons déjà à une époque où Gênes, Florence et Milan fournissaient une abondante production d'étoffes de soie. Bologne, Modène, Vicence et Pise viennent en seconde ligne.

Le moment est arrivé de parler des velours, dont on ne trouve pas de traces en Orient avant la seconde moitié du XIIIe siècle. Les plus anciens velours à cette époque nous venaient de la Perse. Un compte de 1387 cite un velour azur-alexandrain sur fil oysel. Un autre compte de 1391 mentionne un velour alexandrain sur soies. Ces velours anciens étaient tissés sur une chaîne de soie très grosse (filoselle) et ressemblaient un peu à la peluche d'aujourd'hui; de là sans doute le nom de veluyau, vellutum, villosus, velu, qu'ils avaient au moyen âge et que l'on rencontre dans les inventaires. Ces étoffes nous venaient par Alexandrie, et certains documents citent la ville d'Hérat en Perse dont l'industrie des velours était en pleine



TENTURE DE SOIE DE PHILIPPE DE LA SALLE, TISSÉE A LYON.

(Musée industriel de Lyon.)

activité à la fin du XIIIe siècle. Nous signalerons un fragment de velours persan taillé vert bleu et rouge; le dessin, formé par des palmettes orientales, est d'un très riche effet; il en est de même pour un autre velours persan multicolore avec palmes et plumes de paon du XVIe siècle, appartenant à MM. Tassinari et Chatel.

Florence, Venise et Gênes sont restées célèbres par la beauté de leurs velours des XVe et XVIe siècles, où l'or de Chypre s'allie à la soie pour former un ensemble d'une richesse inouïe, qui n'a jamais été égalée depuis.

On sait que cet or de Chypre consistait en une lame fine de métal étirée de façon à pouvoir se mêler avec la trame, et conserver tout son éclat en formant, pour ainsi dire, une surface métallique, tandis que l'or employé aujourd'hui se trouve en quelque sorte noyé dans le tissu étant enroulé en spirale sur un fil de soie, de fil ou de coton.

Tous ces velours brochés, contretaillés, rebouclés or et ciselés ont servi aux peintres des XVe et XVIe siècles à revêtir les personnages de leurs tableaux : ce qui augmente encore le charme de leurs œuvres par le rendu des étoffes, présentant un ensemble d'une richesse inouïe. Notre époque, si féconde en expédients nouveaux, n'a pu cependant parvenir à reproduire complètement ces velours ciselés, se détachant tantôt sur un fond d'or couché ou sur un travail de bouclé or. Ce dernier ornement consiste en une multitude de bandes juxtaposées, qui ressortent dans le tissu, très rapprochées les unes des autres.

L'exposition de l'Union centrale renferme des échantillons de velours fort remarqnables des XVe et XVIe siècles, faisant partie des collections de MM. Ernest Valpinçon, Hochon, Georges Bal, Tassinari et Chatel, Lowengard, de Mme la comtesse Dzyalinska, etc. M. Charles Mannheim a exposé également un magnifique devant d'autel en velours cramoisi, décoré de grenades en or rebouclé or qui provient de la collection San-Donato.

Nous n'avons pas encore fait mention jusqu'ici d'un tissu très remarquable dont il existe de beaux spécimens à l'Exposition de l'Union centrale; il s'agit de *l'opus Coloniense* ou travail de Cologne. Nous nous réservons d'en parler en nous occupant des broderies.

Leipzig possédait également une importante fabrique de vêtements sacerdotaux. Quant à la Flandre, elle comptait aussi des ateliers de soieries : Bruges notamment avait acquis au XVIe siècle une certaine célébrité pour ses satins, et l'on y fabriquait même des brocarts et des velours ciselés et frisés.

Il nous tarde d'arriver à la France, qui occupe aujourd'hui le premier rang pour l'industrie de la soie. M. Francisque Michel, dans son remarquable ouvrage (*Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage*

des étoffes de soie, d'or et d'argent), en fait remonter l'origine en France dès le XIIe siècle. Cette industrie était florissante aux XIIIe et XIVe siècles, et nous trouvons à cette époque (1316) *l'ordonnance du mestier, des draps de soye de Paris de veluyaux et de bourserie en lac, etc.* Nous serions volontiers porté à croire d'origine française le damas violet broché or avec dessin composé de martels, exposé par MM. Tassinari et Chatel. Cette étoffe, dans sa simplicité, ne manque pas toutefois d'un certain style. Elle nous paraît dater du XIVe siècle.

Il faut arriver jusqu'au règne de Louis XI, si l'on veut avoir des documents plus étendus sur l'histoire des étoffes de soie fabriquées en France. Des lettres patentes datées d'Orléans, le 23 novembre 1466, nous indiquent l'introduction à Lyon des métiers de drap d'or et de soie. Dans une ordonnance du 17 juillet 1494, Charles VIII fait défense aux villes qui fabriquaient des étoffes de soie de les laisser sortir sans y apposer le sceau de la ville, et ne permet à qui que ce soit de faire usage de draps d'or, d'argent ou de soie autres que ceux qui ont été fabriqués en France. François Ier fit venir des ouvriers étrangers, notamment des Génois, et les exempta des impôts et des lettres de naturalisation, tout en leur permettant d'acquérir des biens qui pouvaient être légués à leurs héritiers, quelle que fût leur nationalité.

Sous les règnes qui suivirent : Henri II, Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII renouvelèrent ces privilèges. La France fut ainsi en possession d'une industrie dans laquelle Lyon occupe aujourd'hui la première place.

Tours avait vu presque en même temps que Lyon s'établir chez elle l'industrie de la soie. Cet exemple fut suivi plus tard par Orléans, Le Puy en Velay, Fontainebleau, Toulouse, et enfin Lille.

Maintenant il existera toujours une très grande difficulté non seulement dans la part qui doit être assignée à chacune de ces villes pour le genre d'étoffes fabriquées par elles, mais encore pour la distinction à établir entre les tissus exécutés en France à la même époque ou ceux venant du dehors. Nous voulons surtout parler ici des étoffes de la fin du moyen âge et de la Renaissance, et nous avons tout lieu de supposer que plusieurs de celles-ci, qui figurent à l'Exposition de l'Union centrale comme italiennes, peuvent être revendiquées par la France.

Cette classification sera moins difficile lorsque nous nous occuperons des broderies, le caractère des figures et le style des ornements permettant souvent d'établir une distinction entre une école d'art et une autre.

Nous n'entrerons pas ici dans la définition des diverses expressions

concernant les tissus que l'on rencontre fréquemment dans les inventaires; disons cependant qu'au moyen âge la pourpre n'était plus seulement une matière tinctoriale, mais qu'elle servait à distinguer un tissu.

Nous avons dû également nous borner dans ce travail aux étoffes de soie, et laisser de côté les tissus de laines, dont il n'existe pour ainsi dire pas de spécimens à l'exposition en dehors des tapisseries et des broderies.

L'industrie de la soie se ressentit des guerres de religion, mais sous le règne d'Henri IV elle reprit son essor, pour aller toujours en décroissant après la mort de ce prince, jusqu'à ce qu'un ministre de génie, Colbert, lui eût rendu toute sa prospérité. Venise et Lyon se disputent alors la suprématie pour la fabrication des draps d'or. Lyon brille par ses velours épinglés et à partères contretaillés et ciselés, ses magnifiques lampas, brocatelles, damas multicolores, et toutes les riches étoffes de soies fabriquées par cette ville qui sont le suprême de l'élégance et de la richesse.

Malheureusement, la révocation de l'édit de Nantes va faire bientôt sentir ses tristes effets, et les ministres de Louis XV s'efforceront vainement d'en atténuer les funestes conséquences. L'industrie de la soie voit encore cependant briller à sa tête des hommes d'un talent remarquable, tels que Revel, et plus tard Philippe de la Salle, qui fut assurément le plus habile fabricant de soieries que la France ait jamais compté parmi les siens. Il est l'auteur des magnifiques tentures exposées par le musée industriel de Lyon et de l'étoffe du lit de Marie-Antoinette qui figure parmi les objets du Garde-meuble; on conserve actuellement à Lyon une partie de la mise en carte ayant servi à l'exécution de ce chef-d'œuvre, sur lequel nous reviendrons bientôt en nous occupant des étoffes brodées.

Le type japonais avait été mis à la mode par Boucher, et Jean Pillement dessinait aussi les modèles de ces fleurs dites *à la persane*.

Quelles créations charmantes que ces costumes de femmes sous Louis XV, et quelle grâce dans ces personnages habillés par Watteau, Lancret et Pater! La mode y retrouve encore, de nos jours, ses coupes les plus heureuses. Plusieurs costumes du règne de Louis XV ont été exposés à l'Union centrale par M. Baur. Au même amateur appartient la robe de chambre de Voltaire, entourée de tous ses certificats d'origine, dont nous n'avons pas pris la peine cependant de vérifier l'authenticité. Le vêtement du matin de l'auteur de *Zaïre* est fait d'un tissu de satin broché, fond vert avec ramages et fleurs dits « à la persane, » il est doublé d'un taffetas cerise.

Le règne de Louis XVI apparaît dans les étoffes avec les fleurettes et

les rayures, et nous retrouvons la trace de cette mode dans les velours miniatures qu'expose le Musée industriel de Lyon.

Arrive le Directoire avec ses toilettes antiques, dénaturées par les Merveilleuses.

Un homme de génie va bientôt doter son pays de la plus grande des découvertes qui ait jamais été faite dans l'industrie des tissus.

Sous le ministère Chaptal, Jacquard invente le métier qui porte aujourd'hui son nom. On sait par quel mécanisme ingénieux il a supprimé le tireur de lacs et l'un des deux autres ouvriers qu'exigeait la marche de l'ancien métier à tisser. Dès lors l'industrie du tissu est entrée en pleine possession de toutes les ressources imaginables, et les dessins les plus compliqués peuvent être exécutés par elle.

GASTON LE BRETON.

(La suite prochainement.)



MANUEL DE L'AMATEUR D'ESTAMPES[1]

PAR M. EUGÈNE DUTUIT



Nul n'était mieux placé que M. Dutuit pour écrire cet ouvrage. La collection d'estampes du célèbre amateur de Rouen est connue dans le monde entier. Pour la réunir, il ne lui a pas fallu moins de quarante années de recherches; je ne parle pas des sacrifices d'argent : ils n'ajoutent rien au mérite du collectionneur, quoique parfois on soit en droit de tirer vanité de son savoir-faire en matière d'achats. Tous les gens riches que travaille la passion des tableaux, des gravures ou du bibelot ne sont pas également aptes à fonder un cabinet d'amateur ; en dehors du savoir et du goût, il faut encore posséder l'art de délier à propos les cordons de sa bourse ; cet art-là n'est pas à la portée du premier venu. M. Dutuit

1. *Manuel de l'amateur d'estampes,* par M. Eugène Dutuit, enrichi de fac-similés des estampes les plus rares reproduites par l'héliogravure. Écoles flamande et hollandaise, tomes Ier et II. Deux volumes grand in-8° d'environ 550 pages chacun.
A. Lévy, éditeur, 13, rue Lafayette, à Paris.

compte dans ses états de service un certain nombre d'enchères vraiment héroïques; je n'en citerai qu'une : on l'a vu, il n'y a pas bien longtemps, jeter trente et quelques billets de mille francs sur une épreuve de la *Pièce aux cent florins!*

Les deux volumes parus du *Manuel de l'amateur d'estampes* formeront les tomes IV et V de l'ouvrage. L'auteur se propose sans doute de consacrer ultérieurement les trois premiers aux écoles des pays latins : il a préféré s'occuper tout de suite des artistes flamands et hollandais, qui lui fournissaient d'emblée une ample moisson d'œuvres célèbres. Ces deux volumes ne suffisent même pas à les contenir; un troisième est annoncé et paraîtra prochainement. Dans chacun de ces volumes, la petite armée des graveurs admis à la parade se groupe autour d'un grand chef: ici, c'est Van Dyck qui commande; là, c'est Rembrandt; dans le volume complémentaire, ce sera Rubens. On remarquera, en passant, que les honneurs du commandement sont dévolus à trois artistes qui, en dehors de la gravure, ont su conquérir une certaine réputation ; un d'entre eux, si ce n'est deux, pourrait même penser que les estampes dont on lui attribue l'inspiration, sinon l'exécution, ajoutent peu de chose à sa gloire. Mais M. Dutuit a voulu sans doute démontrer que les écoles de gravure se sont formées sous la direction de grands peintres; il a eu parfaitement raison.

M. Dutuit n'est pas de ceux qui essayent de doter leurs travaux d'une originalité facile, en embrouillant à plaisir les travaux analogues de leurs prédécesseurs. Il s'est mis bravement à la suite des Bartsch, des Weigel et des Passavant, et toute son ambition est d'être le continuateur de ces iconographes émérites. Pour simplifier les recherches et les comparaisons, il leur a pris les numéros d'ordre dont ils se sont servis dans leurs nomenclatures; quant aux noms d'artistes, ils viennent dans l'ordre alphabétique. Nous approuvons fort cette méthode : elle simplifie les choses et, en somme, met bien en lumière les innovations et les découvertes dues à l'auteur, tout en respectant les travaux de ceux qui sont venus avant lui.

Dans l'ouvrage dont nous parlons, on ne trouvera pas cependant tous les noms qui figurent au *Peintre-graveur* de Bartsch et de ses continuateurs. M. Dutuit a rejeté avec raison un certain nombre de graveurs qui sont tombés dans un juste oubli; par contre, il en a accueilli d'autres qu'on était étonné de n'y point voir : Van Dyck, de Frey, van Goyen, etc., sans chercher plus loin que le premier volume.

L'auteur n'a pas, du reste, la prétention de publier un recueil universel des œuvres de la gravure; malgré l'importance de son travail, il

ne faut y voir qu'un *manuel* dans lequel a pris place l'étude des plus excellents graveurs, et surtout de ceux qui sont depuis longtemps en possession de la faveur publique. La besogne n'en est pas moins considérable, car le nombre de ces favoris des amateurs d'estampes s'est beaucoup accru depuis vingt ans; la *Gazette des Beaux-Arts* en sait quelque chose, elle qui a tenu sur les fonts baptismaux de la célébrité certains des maîtres méconnus ou oubliés.

Dans les deux premiers volumes, consacrés aux écoles hollandaise et flamande, M. Dutuit admet environ quatre-vingts artistes dont la nomenclature ne sera pas inutile, quand elle ne servirait qu'à nous renseigner sur les préférences d'un amateur aussi éclairé.

Tome Ier : J. van Aken, J. Almeloveen, L. Bakhuisen, C. Bega, N. Berghem, G. Bleker, A. Blooteling, P. Boel, F. Bol, H. Bol, B. Bolswert, S. Bolswert, A. Both, J. Both, P. Bout, B. Breenberg, P. Breughel, Brosterhuisen, Th. de Bry, N. de Bruyn, M. de Bye, Claessens, A. Cuyp, C. van Dalen, A. Diepenbeeck, J. van der Does, A. Duhameel, K. Dujardin, C. Dusart, A. van Dyck, A. van Everdingen, J. de Frey, J. Fyt, Galle le vieux, Galle le jeune, J. de Ghein, H. Goltzius, H. Goudt, J. van Goyen.

Ce volume est illustré de neuf eaux-fortes :

Une *Marine* de Bakhuisen; *les trois Vaches au repos* et *le Joueur de cornemuse* de Berghem; *Vieillard en buste* par F. Bol; *Vache seule* et *Troupeau de vaches* de van Dalen; le *Ruisseau traversant un bois* d'Everdingen, le *Portrait de Van Dyck* par lui-même, dont nous donnons en lettre la reproduction typographique, et le superbe portrait d'*Antoine Cornelissen*, terminé par L. Vorsterman, d'après le dessin et sous la direction du maître. — Il est bon de rappeler que la planche originale est à la chalcographie du Louvre ; on sait que le musée a fait l'acquisition, en 1851, de l'iconographie de Van Dyck, comprenant 124 planches de portraits d'artistes et de personnages célèbres, dont douze gravés par Van Dyck lui-même. Les cuivres furent acquis de M. Van Marke, marchand d'estampes à Liège, pour la somme totale de 2,500 fr. Quoiqu'ils aient subi bien des tirages, l'on en tire encore des épreuves passables, qui sont livrées au public aux prix les plus modiques (de 2 à 5 francs chacune).

Tome II : Hackaert, Haeften, van den Hecke, G. de Heusch, A. Hondius, R. de Hooge, J. van Huchtenburg, P.-V.-H. et Jonkheer, P. de Jode, S. Koninck, P. de Laer, N. Lauwers, J. Le Ducq, L. de Leyde, J. Lievens, plusieurs maîtres anonymes et maîtres à monogrammes, J. Marinus, J. Martss de Jonge, Meer de Jonge, J. Miele, C. de Moor, H.

Naiwjnck, G. Neyts, J. van Nikkelen, P. Nolpe, J. van Noordt, J. van Ossenbeeck, A. van Ostade, P. Pontius, P. Potter, A. Pinacker, E. Quellinus; enfin, Rembrandt dont les estampes occupent près de la moitié de ce volume.

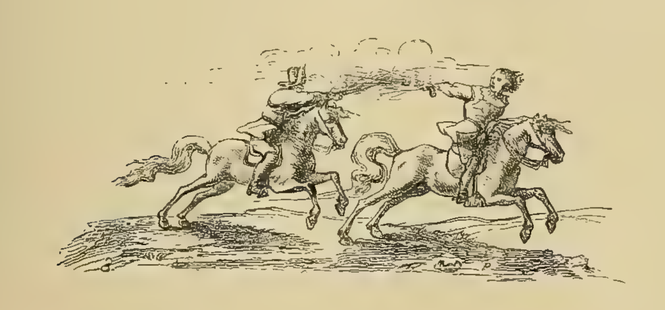
Nous y relevons douze gravures hors texte :

Vuë de Rome prise du Colysée, par P. de Laer; *la Tendresse champêtre*, de A. van Ostade, dont on peut voir ici une reproduction très fidèle par l'héliogravure ; du même maître, *Un peintre* et *le Violon et le petit Vielleur*. De Rembrandt, nous avons neuf excellents fac-similés : le célèbre *Rembrandt à la toque ornée d'une plume; Joseph racontant ses songes* (une reproduction de cette planche a été publiée dans la *Gazette*, t. XI, 2e période, page 468); *la Vierge et l'Enfant Jésus sur les nuages; Jésus-Christ prêchant* ou *la Petite Tombe; Trois Mendiants à la porte d'une maison;* le fameux *Paysage aux trois chaumières; Jacob Haaring dit le Vieux; Clément de Jonghe,* le marchand d'estampes, et *la Grande Mariée juive.*

Le procédé de rédaction employé par M. Dutuit est celui qui est généralement adopté de nos jours dans la confection des catalogues; l'œuvre de chaque maître est décrit minutieusement dans tous les états que l'on connaît aux estampes qui le composent. Des prix de vente y sont donnés avec l'indication des collections d'où proviennent les épreuves vendues; les amateurs apprécieront comme il convient l'importance de ces renseignements.

M. Lévy a fait à cet excellent ouvrage l'honneur qui lui était dû en l'éditant avec le plus grand soin. Sous le rapport de la disposition typographique, du tirage et de la qualité du papier, le *Manuel de l'amateur d'estampes* est un livre irréprochable; il pourra servir de modèle à l'avenir pour tous les travaux de cette nature.

ALFRED DE LOSTALOT.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE



E vingt-septième septembre, étant allé voir le Cavalier, l'on m'a dit qu'il avait défendu que personne n'entrât. Je l'ai trouvé travaillant aux cheveux du petit Christ du sign^r Paul. Il m'a dit qu'il y donnait quelques caresses pour l'amour de la Reine. L'on a attendu M. Colbert, étant jour de congrégation, jusques à onze heures et demie; après, le Cavalier ayant envoyé chez lui savoir s'il y était et ayant su qu'il était au Louvre, l'on est allé dîner. Il était assez gai, ayant appris par ses lettres de Rome que sa femme se portait mieux, et qu'un abcès qu'elle avait dans la tête avait purgé par l'oreille.

L'on a apporté incontinent après dîner les tableaux que le prince Pamphile[2] envoie au Roi. Le Cavalier a dit qu'il lui avait conseillé de n'envoyer que celui du Titien, et non six ou sept autres, dont il a voulu accompagner celui-ci. De ce discours, il est venu à parler du nombre de dessins et de tableaux qu'on dit dans le monde être de Raphaël, lesquels n'en sont pas, parce qu'il est mort jeune et a été occupé à de grands ouvrages publics au Vatican et à....[3].

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524 et t. XXVI p. 178.

2. Camillo Panfili, neveu d'Innocent X. Après avoir été cardinal il épousa Olimpia Aldobrandini, princesse de Rossano dont il a été question plus haut.

3. Il y a là sur le ms. un mot qui n'offre pas de sens.

Il a continué l'après-dinée de travailler au petit Christ, pendant quoi ont été apportées deux caisses, dans lesquelles étaient les tableaux du prince Pamphile. L'abbé Butti m'a prié, quand ils seraient décaissés, de les faire voir au Cavalier et de les faire après serrer par le garde-robe du palais Mazarin. Quand la première caisse a été défaite, l'on a vu qu'il était entré de l'eau dedans, de sorte que les tableaux étaient tous mouillés et moisis, savoir : la *Cingara* de Michel-Ange de Caravage, à demi-corps, avec un jeune homme à qui elle dit la bonne aventure[1], un demi-corps du Guercino[2], un Benedetti[3], un tableau de l'Albane et le tableau du Titien[4], qui est une Vierge avec un petit Christ et quelques autres saints à demi-corps. Ils se sont trouvés tous si gâtés, qu'on n'y connaissait presque plus rien. Dans une autre caisse étaient deux grands paysages de chasse d'Annibal Carrache[5] et un *Saint François* du Guide[6]. Ceux-ci n'ont point souffert de l'humidité. M. le Nonce est arrivé quand ils ont été décaissés et l'abbé Butti avec lui. M. le Cavalier a vu ces tableaux et les a trouvés en mauvais état, faute d'avoir fait boucher les jointures des caisses de poix, qui aurait empêché que l'eau n'y entrât. Après cela, M. le Nonce a mené le Cavalier chez le cardinal Antoine, où nous avons appris que S. E. doit partir le 30me pour l'Italie. Pour nous, nous en sommes revenus. Le Cavalier m'a dit qu'il aurait à retourner à Saint-Denis, mais qu'auparavant il veut examiner le plan qui lui a été apporté. Arrivé à mon logis, j'ai appris la mort du roi d'Espagne[7].

Le vingt-huitième, étant allé chez le Cavalier, il m'a tiré en particulier et m'a dit qu'il avait fait le mémoire de ce qu'il jugeait qu'il fallait à Pietro Sassi, etc..... et à.....[8] pour leur subsistance; qu'il le réglait sur le pied que j'aurais à la donner, si c'était moi qui les eut appelés de Rome ici ; qu'étant appelés par le Roi de France, c'était toute autre chose, qu'il ne touchait pas ce point; qu'à Pietro Sassi qui a sa femme, il mettait 30 pistoles le mois et 20 pistoles à chacun des deux autres; que c'étaient des gens qui avaient quitté leurs affaires et leurs maisons, et qu'il me disait en confidence que le Pape avait témoigné déplaisir que le Bernin, architecte de Saint-Pierre, tirait des ouvriers qui y travaillaient. Je lui ai dit que je m'en allais trouver M. Perrault ou M. du Metz, et, de fait, j'ai parlé à M. du Metz et lui ai rapporté la chose. Il m'a dit qu'il en parlerait à M. Colbert. Je suis revenu le dire au Cavalier, qui m'a dit qu'il était travaillant à Saint-Denis. Il m'a demandé si j'avais vu à Rome Notre-Dame-de-la-Victoire, où il a fait la sépul-

1. Cette toile est au Louvre, et porte le n° 33 du catalogue de l'école italienne.

2. C'est probablement le portrait du Guerchin conservé au Louvre sous le n° 58 du catalogue de l'école italienne.

3. Il s'agit probablement de Giovanni-Benedetto Castiglione, dit *Il Benedetto,* mort en 1670 et dont le Louvre possède huit tableaux.

4. C'est probablement le n° 458 du catalogue du Louvre : *La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Étienne, saint Ambroise et saint Maurice.*

5. Ce sont probablement les paysages du musée du Louvre, cotés 151 et 152.

6. Au musée du Louvre, sous le n° 333.

7. Philippe IV mourut le 14 septembre.

8. Les noms sont restés en blanc dans le manuscrit.

ture du cardinal Cornaro[1]. Je lui ai dit que non. Il m'a ajouté qu'il avait projeté de faire les sépultures de Bourbon, de sorte qu'elles regarderaient directement sur l'autel de saint Louis, qui est le principal de l'église, et qu'ainsi elles seraient en vue des cérémonies et prières de l'église ; que cela lui semblait convenir mieux que de faire un corps séparé comme la chapelle des Valois, qui n'a point de vue à l'autre ; qu'il trouve dans son dessin vingt ou vingt-cinq rois d'une manière extraordinaire, les mettant cinq ou six dans un même réduit, en action de priants, dans de différentes actions, appuyés comme sur une espèce de balustrade et en forme d'histoire ; sur laquelle balustrade serait un grand tapis avec des coussins, et au-dessous leur tombeau ; derrière ces figures, des tableaux de mosaïque afin d'orner davantage, et que ces tombeaux et leurs ornements seraient de marbre noir avec de l'or ; que pour symétrier[2] le tout, on pourrait faire une chapelle à l'autre flanc de l'église, comme celle des Valois ; que cette pensée lui était venue dès Saint-Denis, mais qu'il l'a rectifiée cette nuit ; que sa coutume est, quand il a quelque chose à faire, d'y penser le soir, et que le matin avant que de se lever il trouve la chose comme figurée dans son imagination. Je lui ai dit que c'était ce qu'il y avait de divin dans les productions, comme si elles venaient purement de notre génie ; qu'à ces idées, il était aisé après de leur donner corps, suivant les règles de l'art. A ce sujet, il m'a parlé du dessin pour la maison du Temple, et m'a dit que c'était une pensée heureuse d'avoir su profiter de la beauté de cette allée ; que, quand il y fut, il jugea d'abord qu'il ne fallait, pour quoi que ce fût, perdre cette beauté-là, et qu'il fallait donner à cette maison l'avantage d'y pouvoir monter et descendre en carrosse à couvert, ce qu'on eût pu pratiquer chez M. de Lionne ; qu'à Rome un avocat ne voudrait pas demeurer dans une maison qui n'aurait pas cette commodité. Il m'a fait souvenir de la pensée que je lui dis devant hier, qu'il a fort louée, savoir est : qu'une feuille de papier était d'un prix merveilleux. Il a ajouté, qu'un roi de France, ayant à bâtir un Louvre, aurait dû envoyer chercher un homme jusque dans les antipodes, s'il y en avait eu un plus habile que ceux de cet hémisphère, lui en dût-il coûter 600,000 écus ; que cet homme lui vaudrait plusieurs millions, qui, étant mal dépensés, déshonoreraient, au lieu de donner de la réputation et de la gloire ; qu'un avis sert infiniment ; que les personnes et les conseils sont précieux dans ces matières.

M. le Nonce étant venu a interrompu ce discours, il nous a dit que le roi d'Espagne avait, en mourant, établi la reine d'Espagne[3] régente avec six ministres : le cardinal d'Aragon, Pigueranda, Castrillo et trois autres ; qu'il n'était fait nulle mention de don Juan[4] et que Medina de las Torres était éloigné.

Avant dîner, M. Roze[5], secrétaire de Cabinet, est venu avec son fils et ont admiré la ressemblance du buste, disant que personne n'était arrivé à donner

1. Frédéric Cornaro, mort en 1653.
2. *Symétrier*, symétriser, rendre symétrique.
3. Marie-Anne d'Autriche, femme de Philippe IV.
4. Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV, mort en 1679.
5. Toussaint Rose, secrétaire de la main de Louis XIV, président à la Chambre des Comptes, membre de l'Académie française, né en 1611, mort en 1701.

au roi cette noblesse et grandeur. Le Cavalier a répondu que, véritablement, la première fois qu'il vit le roi, il remarqua qu'aucun des portraits qu'il avait vus ne lui ressemblait bien et que son fils fut aussi de cet avis. Il a ajouté que plusieurs avaient trouvé que le buste avait de ces belles têtes d'Alexandre. M. Rose a reparti qu'Alexandre n'avait pas tant de grandeur. Je lui ai dit qu'au moins les sculpteurs la lui avaient donnée, comme on voit dans une tête qui reste de l'antiquité d'un Alexandre blessé, qu'on dit qui tenait entre ses bras ce qu'à Rome l'on appelle à présent le *Pasquin*, et même aussi dans les médailles qu'on voit d'Alexandre. Le Cavalier a dit qu'il avait trouvé ce que lui avait rapporté M. le cardinal légat, qu'il reconnaîtrait le roi, sans l'avoir jamais vu, entre cent seigneurs, tant sa façon et son visage avaient de majesté et portaient de recommandation. Il a dit ensuite que ce n'était encore rien ; *ma, che il cervello*[1], pour user du mot, répondait admirablement à cet air et à cette noblesse, ne parlant jamais qu'il ne dît des choses dignes d'être notées et les plus à propos du monde. M. Roze l'a confirmé, et sur cette matière a dit que le propre jour que M. le cardinal Mazarin mourut, le roi s'étant retiré dans sa chambre lui commanda, après que tout le monde fut sorti, de prendre une plume et de l'encre, et ayant tiré de sa pochette un papier, où il avait noté quelques derniers avis que Monsieur le cardinal lui avait donnés touchant les trois ordres du royaume, et lui ayant dit de les étendre, il avait écrit une demi-feuille de papier que le roi lui fit lire et après lui dit : « Il faut étendre encore davantage, y mettre cela et cela. » Ce qu'ayant fait et ayant écrit une page entière, qu'il lut à Sa Majesté, Elle lui dit : « Cela est trop bas, il faut relever davantage. » De quoi il fut étonné, lui semblant incompréhensible, pour ce que le Roi ne s'était jusque-là mêlé d'aucune affaire. Le Cavalier a dit que cela venait sans doute de ce que les théologiens tiennent que les rois ont deux anges pour les conduire, ou de ce, a-t-il dit, *che il cervello del Rè è di buon metallo*[2] ; que disant un jour cette pensée au P. Oliva, prédicateur du pape, il la nota, comme lui devant servir à faire quelque belle comparaison. Il l'a expliquée et a dit que, dans le méchant métal, il y a quantité de fer, de sorte que quand on le veut dorer, il est presque impossible d'y faire prendre l'or, qu'il l'abhorre et semble le rejeter; où le métal qui est bien purgé de toute veine de fer et mêlé avec l'excellent étain d'Angleterre, d'abord qu'on en approche l'or, il le lappe et le hume et s'en imbibe; de sorte qu'on dirait après que c'est or massif; qu'il en est ainsi de l'esprit du roi, qui reçoit avec une merveilleuse facilité l'impression des choses excellentes; qu'il avait été émerveillé, quand il lui présenta son premier dessin, de voir que le Roi en avait d'abord connu tout le bon, vu qu'on ne vient à connaître ces sortes de choses que par une longue étude que Sa Majesté n'a point faite, ou par des yeux habitués à voir les belles choses de pareille nature, comme l'on les voit à Rome dans les restes des édifices antiques, et dans les beaux ouvrages modernes; que bien loin de là le Roi les avait habitués à des formes petites et mesquines, ce qui faisait dire que c'était une chose étonnante, si elle n'était point miraculeuse.

Il a ensuite expliqué cette habitude de voir, et comme les yeux s'accou-

1. Mais que le cerveau.
2. « Que le cerveau du Roi est de bon métal ».

tument à trouver des formes extravagantes, il en a donné une preuve par lui-même, et a rapporté, qu'il y a quelques années qu'ayant vu à Rome la première fois de ces grands collets, qui couvraient toutes les épaules et descendaient presque jusques à la ceinture à un Français, qui n'était pas éloigné de la boutique d'un barbier, la première pensée qui lui vint fut de croire qu'après s'être fait faire la barbe, il emportait la serviette que le barbier met autour du col pour faire le poil, et vit après, s'approchant, que c'était un collet, qu'un ou deux mois après à force d'en voir de pareils, il s'y était accoutumé comme aux chapeaux bas d'à cette heure, après les hauts et pointus qu'on portait auparavant.

M. Roze lui a dit au sujet du Roi qui parle si juste, qu'il avait ouï dire à Monsieur le cardinal parlant de lui, M. le Cavalier, que c'était un homme qui de sa vie n'avait rien dit que d'à propos, que ce témoignage devait lui donner bien de la gloire, et par le rapport qu'il a en cela à un si grand prince et par le témoignage avantageux d'un si grand homme. Il lui a reparti qu'il ne prenait pas cette vanité-là. J'oubliais à noter qu'il avait dit à M. Roze, qu'il avait remarqué que nul ministre, nul secrétaire, ni nul artisan excellent n'était orgueilleux, ni ne peut l'être, parce qu'ils voient mieux que les autres combien il y a de choses qu'ils ignorent.

Dans ce même temps est venue Mlle de Guise et avec elle le jeune duc de Guise [1]. Le Cavalier l'a fort regardé et a loué sa physionomie, ce qui a fort satisfait Mademoiselle sa tante. Elle a admiré le buste. Il lui a dit qu'en peinture la matière aidait au peintre, mais qu'elle nuisait au sculpteur. Après M. le Nonce et M. le cardinal Antoine sont venus, qui ont demeuré si tard que le Cavalier n'a pu sortir.

Le vingt-neuvième, le Cavalier m'a envoyé son estafier me prier de donner ordre au carrosse du Roi pour aller à Saint-Denis, ce que j'ai fait, et le suis allé trouver. Avant que de partir, nous avons été chez M. Colbert pour savoir s'il n'avait rien de particulier à lui dire avant qu'il allât. Il lui a répondu que non. Le Cavalier lui a dit sur le sujet des sépultures pour la branche de Bourbon, qu'il y avait travaillé et avait trouvé une chose qui cadrait si bien que, quand il ferait à présent l'église exprès, il ferait la chose de la même sorte qu'il l'a trouvée. M. Colbert en a témoigné de la joie et lui dit que le Roi avait eu pensée de venir aujourd'hui à la salle. Le Cavalier l'a assuré qu'il serait revenu de Saint-Denis à temps pour y être, n'ayant besoin pour son voyage que de deux ou trois heures. M. Colbert a reparti qu'il n'avait que faire de se presser, que Sa Majesté achèverait aujourd'hui quelques affaires et viendrait demain. Le Cavalier a dit qu'il ébaucherait donc quelque morceau de rocher à faire pour l'embassement du Louvre, qui servirait de modèle. M. Colbert l'a prié de voir aussi le mémoire qu'il lui avait fait donner pour placer les offices de bouche et gobelet du Roi et des Reines, le Conseil et officiers nécessaires aux personnes royales, parce que dans deux jours il arrêterait ces choses avec lui. Comme il prenait congé, se retournant pour sortir, il a vu un portrait en

1. Louis-Joseph de Lorraine, duc de Guise, né le 7 août 1650, mort le 30 juillet 1671. Sa tante, Marie de Lorraine, née le 15 août 1615, morte sans alliance le 3 mars 1608.

grand du Roi à cheval et a dit : *è buono assai*[1]. M. Colbert a reparti : aussi est-il du Brun[2]. De là nous sommes allés monter en carrosse, le Cavalier, le signor Mathie et moi. M. Perrault était venu pour conférer sur le devis, lequel il tenait dans sa main.

Arrivés à Saint-Denis, il a fait mesurer au signor Mathie la largeur d'une des ailes de l'église. Il a monté ensuite vers l'autel de Saint-Louis, est entré dans les petites chapelles qui sont autour et a pris la largeur de l'ouverture des fenêtres, puis est allé dans la chapelle des Valois. Il a dit que ces sépultures étaient mal là et comme séparées de l'église, s'est étonné que la porte en fût toujours fermée. Le moine qui l'a conduit m'a prié de lui dire que c'est à cause que cette chapelle n'est pas close et que si l'on ne fermait la porte, l'on pourrait par là voler l'église. Il a considéré la structure, un peu les figures des gisants du milieu de la grande chapelle, mais bien plus celles des gisants qui sont habillées et sont dans une des petites chapelles. Il a admiré la beauté du marbre dont elles sont faites, et a dit que c'est ce qu'il y a de plus beau à Saint-Denis : ce sont les représentations de Henri second et Catherine de Médicis. Il n'a guère considéré les quatre figures de bronze, qui sont dans la grande chapelle.

A la sortie de là, il est monté en carrosse, et s'en est revenu chez lui où d'abord il a fait allumer du feu dans la chambre de son fils, laquelle est toute ornée de tableaux de divers maîtres. Ayant jeté les yeux sur une *Hérodias*, de Romanelli, je lui ai dit en italien : *È cosa di pochissima sostanza*[3]. Il a été quelque temps sans rien répondre, puis il a dit : « Il y peu de choses, quelque part que l'on aille, comme celles du signor Poussin. Je trouve plus dans une figure de vos tableaux que dans des cabinets entiers; cet homme-là est profond en ce qu'il fait et a une fécondité infinie. Il a le coloris et le dessin. Il a imité celui du Titien fort bien dans un temps, et puis après celui de Raphaël. » Je lui ai reparti que sa principale étude avait été l'antique. « Il est vrai, a-t-il répondu, jamais personne n'en a mieux profité que lui, ni habillé à la manière des antiques. Je mets ses tableaux au pair de tous les meilleurs tableaux qu'on voie. » Je lui ai dit sur cela, que j'avais proposé dernièrement à M. Colbert de faire faire une tenture de tapisserie de sept ou huit tableaux de l'histoire de Moïse, que nous avions en France, mais qu'il avait plus d'affection aux ouvrages de M. Le Brun. Je lui ai même nommé partie des histoires dont cette tapisserie serait composée. Il a dit que ç'aurait été un bel ouvrage.

Se levant pour aller dîner, il a jeté les yeux sur un Bassan[4], et a dit qu'il ne savait comment on faisait tant de cas de ces sortes de tableaux, que pour une bergerie, comme ce tableau qui était là, il était passable quant au coloris; mais que jamais le Bassan n'avait su faire un habillement raisonnable ni un air de tête noble, ce qui paraissait bien plus défectueux quand il traitait quelque histoire, parce que le costume n'y était nullement gardé. Je lui ai dit

1. « Il est assez bon ».
2. De Le Brun.
3. « C'est une chose de très-petite valeur ».
4. Jacopo di Ponte, dit *il Bassano*, né en 1510 à Bassano, où il mourut le 13 février 1592.

que ce costume avait aussi été mal observé par le Titien et par Paul Véronèse. Il a ajouté : « Par tous les Lombards. »

J'ai parlé, après, de ces tableaux que le prince Panphile a envoyés au Roi[1], qui étaient des choses médiocres, que celui de l'Albane était de ses moindres ouvrages, les paysages du Carrache, des choses qui n'étaient considérables que par la franchise avec laquelle ils sont peints; qu'il n'y a nulle noblesse; la *Cingara* du Caravage un pauvre tableau, sans esprit ni invention. Il est demeuré d'accord de cela et que le meilleur de tout est le *Saint François* du Guide. Je lui ai reparti que dans une figure il était dans son fort, qu'il la peignait divinement et donnait autant ou plus de noblesse qu'aucun peintre ait jamais fait.

L'après-dînée, M. le comte de Tessé[2] est venu voir le buste. Le Cavalier lui a fait bien de l'honneur, lui ayant dit[3] que c'était un des gentilshommes les plus considérables de notre province[4]. Mme de Fontenay-Hotman[5] est venue après avec M. de Valavoir[6] et un M. Colbert oncle du ministre. Ayant dit au Cavalier qui ils étaient, il leur a fait très grand accueil. Étant sortis, nous sommes allés à Saint-Michel[7] dont il était la fête, puis nous avons ramené l'abbé Butti et sommes après revenus à l'hôtel Mazarin. J'oubliais à noter que M. Colbert, l'oncle, a dit, voyant le buste, qu'il lui semblait voir le Roi, comme il parut au Parlement, il y a quelques années[8], quand il vint la botte haute, qu'il avait ce même air-là.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Voyez plus haut à la date du 27 septembre.
2. René de Froulay, comte de Tessé, lieutenant général des armées. Il fut père du maréchal de ce nom.
3. C'est-à-dire : Moi lui ayant dit.
4. De la province du Maine.
5. Marguerite Colbert, femme de Vincent Hotman de Fontenay, conseiller au grand Conseil, maître des requêtes, mort en mars 1683.
6. François-Auguste, marquis de Valavoire de Vaulx.
7. Chapelle qui se trouvait dans la cour du Palais, vis-à-vis la Sainte-Chapelle.
8. En 1655.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1805]



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

LES MEUBLES (*suite*)



La fin du long règne de Louis XIV entraîna une rénovation complète des mœurs et des habitudes. L'esprit public, fatigué du joug pesant et du rigorisme religieux qui lui avaient été imposés, avait soif de liberté et de plaisirs. Le Régent, chef de l'État, donna l'exemple du relâchement, et son influence devait se faire sentir pendant toute la durée du XVIIIe siècle. La Royauté renonce aux vastes galeries où Louis XIV se plaisait à tenir sa noblesse rassemblée ; elle aspire à vivre en dehors de la contrainte officielle, dans ses petits appartements, entourée de quelques intimes. L'art doit subir la même transformation, il ne vise plus à la grandeur et à la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 319.

majesté ; il devient élégant, commode et suit les impulsions de l'époque la plus capricieuse qui fût jamais. S'il perdit alors le grand effet décoratif que lui avait imprimé Lebrun, il gagna à cette évolution des qualités de charme et d'exécution qui sans doute ne seront jamais dépassées.

La salle de l'époque de Louis XV ne présente plus l'aspect grandiose de celle du règne précédent, et les tapisseries qui la garnissent n'ont plus la même richesse d'ornementation. Ce sont des sujets champêtres et mythologiques exécutés à Beauvais d'après Boucher, pour la salle du Conseil à Fontainebleau, et dont les bordures simulent un encadrement en bois sculpté. Vis-à-vis sont placées d'autres tapisseries des Gobelins, représentant les Éléments et les Saisons, dont les cartons ont été composés par Claude Audran, l'un des meilleurs dessinateurs du XVIIe siècle. On a répété cette tenture aux Gobelins pendant de longues années et quelques-unes des pièces exposées par le Mobilier national sont datées du règne de Louis XV.

Le grand ébéniste de l'époque de la Régence est Cressent, dont le nom est plus connu que les ouvrages. Élève de Boulle, il était, comme son maître, aussi habile à modeler et à ciseler le bronze qu'à travailler la marqueterie. Il avait reçu les premiers principes de la sculpture de son père, doué lui-même d'un certain talent, et plusieurs de ses œuvres sont conservées dans les églises de la Picardie et au Musée de Versailles. Devenu ébéniste du Régent, Cressent exécuta un grand nombre de meubles pour son protecteur et pour les curieux du temps. Il fit, en 1749, la vente d'une collection considérable de tableaux anciens, dont il avait gagné le goût, dit-il dans l'avertissement placé en tête du catalogue, chez le duc d'Orléans, qui le consultait lorsque MM. Crozat et de la Chataigneraye lui proposaient des acquisitions de peintures. Dans l'avis, rédigé avec une faconde assez burlesque qui précède le catalogue d'une seconde vente faite en 1756, Cressent dit qu'il se voit contraint de quitter sa profession, par suite de son âge avancé et de la faiblesse de sa vue. Ces deux ventes opérées à son domicile, rue Notre-Dame-des-Victoires, au coin de la rue Joquelet, renfermaient, en outre des tableaux, quelques sculptures du père et du fils, et une série de meubles et de bronzes qui donnent une idée du caractère des productions de Cressent. C'étaient des bibliothèques, des commodes et des bureaux, de forme chantournée, en bois satiné avec encadrement de bois de violette, dont les encoignures étaient ornées de bustes réprésentant, le plus souvent, les quatre parties du monde, les saisons ou des guerriers, et sur les vantaux desquels étaient placées des scènes d'enfants jouant avec des singes ou chassant à la pipée.

Si le Musée du Mobilier ne renferme aucune œuvre authentique du grand ébéniste de la Régence, on y rencontre plusieurs pièces d'une admirable exécution, qui offrent une certaine analogie avec les meubles décrits dans les catalogues de ventes faites par Cressent et dans ceux des collections du XVIIIe siècle. La première est un bureau plat en bois d'amarante, provenant du palais de Fontainebleau, avec des angles ornés de bustes de femmes en cuivre doré, dont l'expression spirituelle rappelle les compositions de Watteau. Le Ministère des finances a exposé un grand bureau d'aspect monumental, enrichi d'ornements en bronze sur un fond de bois de rose avec encadrement de bois de violette, dont les montants sont terminés par des bustes de guerriers. Le catalogue de la collection du maréchal de Richelieu (1788) mentionne un bureau de Cressent plaqué en bois des Indes, à quatre consoles à figures de Mars, qui présente beaucoup de rapport avec celui du Musée rétrospectif. Il faut regretter la perte du cartonnier qui devait accompagner ce beau meuble; on sait que les serre-papiers furent l'accompagnement obligé du bureau plat, jusqu'à l'adoption du bureau à cylindre, qui eut lieu vers 1750.

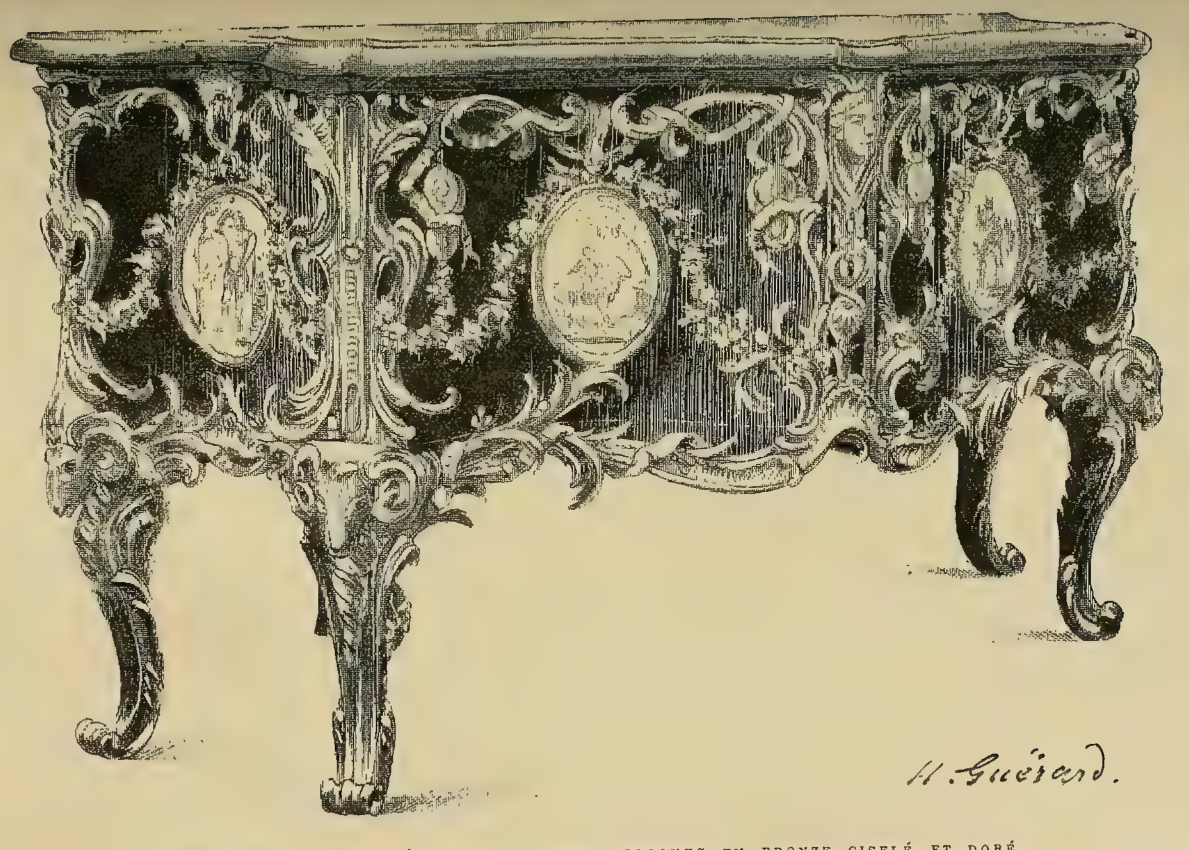
Deux meubles moins importants et d'une facture plus mince nous paraissent encore exécutés d'après la composition de Cressent. Ce sont deux commodes d'entre-deux en marqueterie ornées de bronzes dorés de forme chantournée, appartenant à M. Henri Grellou. Au milieu est appliqué un bas-relief en bronze doré, dans le genre de Gillot, représentant une guenon habillée en ballerine et dansant sur la corde avec deux singes musiciens. Les scènes de singeries, très à la mode sous la Régence, — on connaît les peintures de Chantilly attribuées à Watteau, — avaient été souvent introduites par Cressent dans la décoration de ses meubles. On trouve dans le catalogue de sa vente de 1756 « deux commodes dont les sujets représentent des enfants qui balancent un singe, — quatre magnifiques commodes garnies de bronze avec des enfants qui font voltiger un singe sur la corde, — quatre autres commodes semblables où sont des enfants jouant de la flûte et faisant danser un chien sur la corde, — une commode où deux enfants râpent du tabac; au milieu, est un singe qui se poudre de tabac, » ce qui nous apprend que l'artiste se plaisait à répéter les occupations de la race simiesque.

Le Musée rétrospectif expose plusieurs bureaux de la même époque, appartenant au Mobilier national, au Ministère des finances et à celui de la marine, dont il faut admirer le travail très soigné d'ébénisterie et la perfection des bronzes ciselés, sans qu'il soit possible de les attribuer, en l'absence de renseignements, à aucun artiste connu.

Ce que fut Cressent sous la Régence, Philippe Caffieri (1714-1777) le devint sous le règne de Louis XV, où il fut chargé d'exécuter les travaux les plus importants du Mobilier royal. Petit-fils de Philippe Caffieri, que nous avons vu venir de Rome sur l'appel du cardinal Mazarin, il eut pour père Jacques Caffieri (1678-1755), le dixième enfant de Philippe, qui se distingua comme sculpteur ornemaniste, fut reçu maître fondeur en 1714 et fit de nombreux travaux pour les petits appartements du roi, à Versailles.

Jacques Caffieri, l'un des meilleurs élèves de Boulle, transmit son talent à son fils Philippe, qui l'aida dans ses travaux et qui vit bientôt sa célébrité grandir aux dépens de celle de son père. Bien que Philippe Caffieri fût surtout modeleur et qu'il ait fondu des œuvres importantes en bronze, il fabriquait en même temps, dans sa demeure de la rue des Canettes, des meubles qu'il enrichissait d'ornements en bronze très finement ciselés. On connaît de lui des commodes et des cartels sur lesquels il a gravé sa signature, ainsi qu'une suite nombreuse de bras, de lustres et de candélabres, dont M. Guiffrey a donné la liste dans une publication spéciale[1]. Le palais de Versailles a envoyé au Musée rétrospectif l'œuvre la plus complète qu'il ait produite. C'est une horloge astronomique en bronze doré et ciselé, surmontée d'une sphère en cristal : nous en avons publié la gravure dans la première partie de ce travail (p. 333). Sur les deux côtés est répétée cette inscription : *Les bronzes sont composés et exécuté* (sic) *par Caffieri*; le mouvement a été inventé par Passemant et exécuté par Dauthiot. Il serait injuste de mettre cette pièce exceptionnelle à l'actif de Philippe seul; on sait, par les comptes des bâtiments du roi, qu'elle avait été commandée à Jacques Caffieri et que ce travail a été terminé avec l'aide de son fils Philippe. Il est difficile par suite de déterminer la part qui revient à chacun de ces deux artistes dans ce monument d'une composition peu heureuse, mais dont la fonte et la ciselure sont admirables. On peut supposer, d'après cet exemple de collaboration, que bien des pièces données à Philippe ont été exécutées par son père. Le Mobilier national expose une grande lanterne en cuivre doré provenant de Fontainebleau, qui nous paraît porter le caractère des œuvres de Caffieri, ainsi qu'un feu à personnages chinois placés sur des enroulements d'un grand style. Une commode en marqueterie conservée dans le même palais est ornée de cuivres déchiquetés qui rappellent certains dessins de Philippe Caffieri conservés dans la topographie du palais de Versailles au cabinet des estampes. M. le docteur Piogey a prêté une

1. Voy. *les Caffieri*, par Jules Guiffrey. Paris, 1877.



MÉDAILLIER EN BOIS D'AMARANTE, AVEC APPLIQUES EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ,
COMMANDÉ PAR LE ROI LOUIS XV.

(Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.)

commode garnie de cuivres ciselés qui présentent beaucoup de rapports avec les compositions de Meissonnier, dessinateur de la chambre du roi, qui fut l'inspirateur de la plupart des œuvres de Caffieri.

Nous ne savons pas sur quelle autorité s'appuie M. Asselineau, dans son travail sur André Boulle, pour attribuer à Cressent un médaillier en bois d'amarante enrichi de bronzes ciselés, qui a été prêté à l'exposition par la Bibliothèque nationale. Ce meuble provient du palais de Versailles, où il servait à renfermer la suite des médailles d'or du règne de Louis XIV. Il a vraisemblablement été exécuté entre l'année 1720, date des lettres patentes ordonnant le transport du cabinet des médailles de Versailles à la Bibliothèque royale et celle de 1741 où ce transport fut effectué. On le trouve mentionné dans une série de meubles ajoutés postérieurement à l'inventaire de Fontanieu dressé en 1730 : « N° 1147, un beau et riche médaillier en forme de commode de bois violet à placage chantourné et à dessus de marbre griotte d'Italie. Le devant s'ouvre à deux battants fermant à clef ornés de deux grands médaillons ovales d'après l'antique, sur fond lapis, accompagnés de guirlandes de fleurs avec rubans entrelassés de rainceaux et palmes d'où pendent différentes médailles aussy d'après l'antique, le tout de bronze doré d'or moulu. Au milieu est un masque de femme. Les côtés sont enrichis dans le même goust et aussy un médaillon ovale sur fond de lapis. Au-dedans du médaillier sont quatorze tiroirs dont les devants sont de bois violet à compartiments avec boutons et ornemens de bronze doré par les côtés. Le médaillier est porté sur quatre pieds en consolles surmontés de quatre têtes de bélier aussy de bronze doré d'or moulu. » L'inventaire supplémentaire décrit immédiatement après deux commodes ornées de bronzes placées récemment dans la nouvelle chambre du roi à Versailles, dont Louis XV prit possession en 1738. C'est vers cette époque que nous reportons l'exécution de ce meuble, dont les bronzes d'une facture très large rappellent les belles œuvres du règne précédent, tandis que la profusion des ornements dénote un art recherchant plus le faste que le goût sévère. S'il était possible de prononcer un nom, il nous semblerait plus logique d'attribuer ce monument à Jacques Caffieri, qui travaillait dans les petits appartements, qu'à Cressent dont l'exécution est plus légère.

Le médaillier est accompagné de deux encoignures dont la disposition générale est identique, mais dans lesquelles on remarque des différences d'exécution qui trahissent une copie faite à une date postérieure. Elles portent une suite de jetons suspendus par des rubans, sur lesquels on voit le millésime 1747, ce qui indique qu'elles étaient destinées à renfermer la suite des médailles du règne de Louis XV. Le duc de Luynes nous

apprend dans ses Mémoires qu'après la destruction du cabinet des médailles ou des raretés à Versailles, les pièces gravées et les médailles restées dans le palais furent déposées dans un des cabinets du roi, en bas près de la petite galerie. On trouve dans la description de Versailles par Piganiol de la Force (1764) une indication qui, bien qu'incomplète, met peut-être sur la trace de l'auteur de ces deux derniers meubles : « Ce précieux trésor n'est puls ici, et il y a quelques années qu'il a été transporté à Paris dans l'hôtel de la bibliothèque du roi, où il est conservé dans un magnifique médaillier ou armoire enrichie des portraits des grands hommes de l'antiquité en bronze doré. Ce médaillier renfermant les médailles ou pierres gravées du cabinet du roi a été fait par Grodereau, qui est le plus fameux ébéniste qu'il y ait aujourd'hui. » L'assertion de Piganiol est en partie inexacte ; les pierres gravées et les médailles de l'histoire du roi étaient toujours à Versailles, mais conservées dans les petits appartements du bas, hors de la vue du public. De là vient la confusion qu'il faisait entre le médaillier de Louis XIV et les deux encoignures auxquelles se rapporte vraisemblablement l'indication qu'il donne sur le nom de l'ébéniste qui les a construites. Nous ajouterons que le nom de Grodereau est le fait d'une erreur matérielle et qu'il s'agit de Gaudreau, ébéniste qui a travaillé pour les Menus-Plaisirs. La notice de Dumersan apprend que ces trois meubles furent déposés au Cabinet des antiques par M. de Fontanieu en 1780; les pierres gravées et intailles restées chez M. d'Angivilliers ne furent remises qu'en 1789. Il nous a paru intéressant de nous étendre un peu longuement sur ces médailliers qui avaient été prêtés par la Bibliothèque au Musée des Souverains et qui sont un des spécimens les plus remarquables de l'ébénisterie du règne de Louis XV.

Plusieurs bronziers moins connus que les Caffieri sont représentés à l'exposition du Mobilier national, où leurs productions forment l'accompagnement naturel de la décoration intérieure des appartements. Le fondeur Gallien a été remis en honneur par M. Courajod dans sa publication du journal de Lazare Duvaux. Il fut chargé de nombreux travaux pour Mme de Pompadour et il exécuta plusieurs pendules pour le palais de Versailles. La plus importante, destinée à la salle du Conseil, fut commandée en 1756, lors de la réfection de cette pièce, et payée 6,500 francs à l'artiste; elle représentait la France gouvernée par la Sagesse et couronnée par la Victoire qui accorde sa protection aux Arts. Est-ce la même qui décore actuellement la cheminée de la salle du Conseil à Versailles, d'où elle a été envoyée à l'exposition et qui porte la signature de Gallien? Nous n'oserions l'affirmer, le sujet allégorique dont elle est ornée semblant différer de celui qui y était placé autrefois. Deux génies, dont l'un casqué

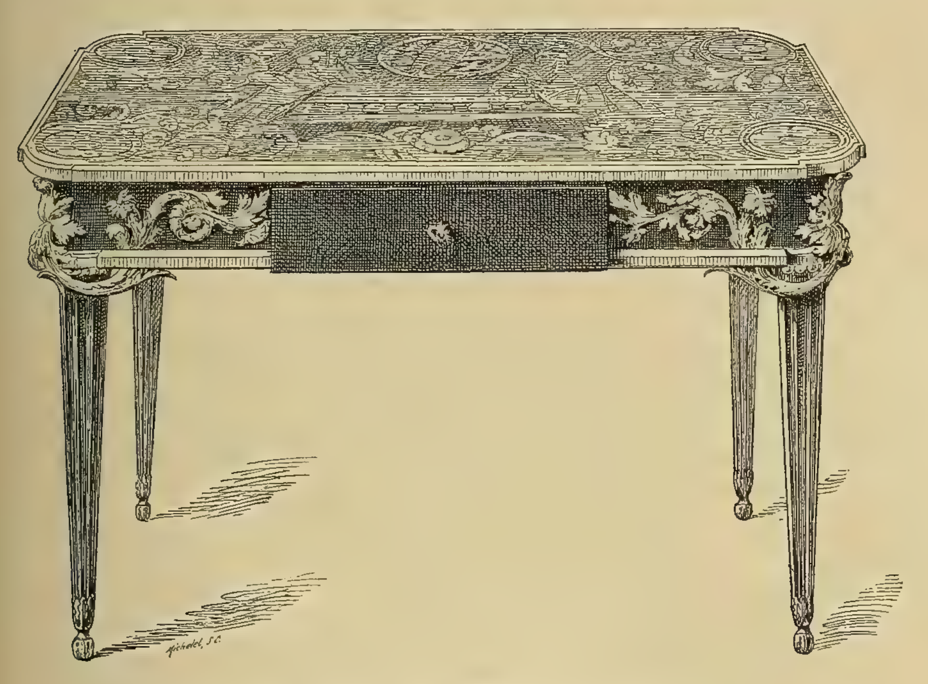
tient le médaillon de Louis XIV, sont assis sur un socle formé par des rochers; autour du cadran est un fond de rayons surmonté par un autre enfant tenant une couronne. Aucun attribut spécial ne vient mieux définir l'intention assez obscure de l'artiste. Quelle qu'ait été la destination première de cette pendule, elle n'en reste pas moins une œuvre fort belle et d'une grande tournure.

M. le baron Pichon possède l'adresse, gravée par Baron, *de Saint-Germain, fondeur sizeleur et doreur, demeurant rue Saint-Nicolas, faubourg Saint-Antoine à Paris,* dont le Musée du mobilier national a exposé une pendule portant la signature et représentant l'enlèvement d'Europe. Saint-Germain a répété plusieurs fois ce modèle en prenant toujours soin de le signer. Un autre bronzier, Vion, est moins connu; on sait seulement par un almanach de 1782 qu'il demeurait rue Quincampoix. Il a gravé son nom sur la base d'une charmante petite pendule à cadran tournant, supporté par les trois Grâces et surmonté par la figure de l'Amour, dont la manière rappelle les modèles de Pajou.

Le goût des curieux, si nombreux en France à partir de la dernière moitié du XVIIe siècle, se mit à rechercher les porcelaines de la Chine et du Japon, qu'ils faisaient orner de montures en cuivre par les meilleurs ornemanistes. Vassou avait une réputation en ce genre et c'est lui que M. Blondel de Gagny avait chargé de décorer les vases de porcelaine et de matières précieuses qui faisaient partie de sa superbe collection vendue en 1776. Saint-Germain, Gallien et Duplessis furent également employés à ce genre de travaux. Le Musée rétrospectif, parmi les pièces montées en bronze qu'il expose, n'en a aucune qui porte une signature ou que des documents permettent d'attribuer avec certitude à Vassou ou à l'un de ces derniers artistes. Il faut espérer qu'il arrivera un jour où les œuvres de notre école ornementale seront mieux connues et ne seront plus vouées à l'anonymat qui enveloppe tant de monuments d'une époque presque contemporaine. Le musée du Mobilier national a prêté un vase de porphyre rouge garni de bronze doré dont les anses sont ornées de volutes à roseaux et à feuilles disposées avec le plus grand goût. Nous citerons également deux buires en porcelaine de la Chine appartenant au même musée dont les anses sont terminées par des figures de dragon, et une potiche à couvercle en céladon de Chine[1], enrichie d'une monture à enroulements en

1. La monture de ce vase porte un monogramme composé d'un C surmonté d'une fleur de lis, assez fréquent sur les bronzes du XVIIIe siècle, et qui est généralement attribué à Philippe Caffieri. Nous devons dire cependant que M. le baron Pichon et M. le baron Davillier, dont on reconnaît l'autorité en cette matière, revendiquent cette marque pour Cressent.

cuivre doré d'une très belle ciselure, qui provient du palais de Trianon. On retrouve au musée du Mobilier national deux nacelles en porcelaine bleue de la Chine avec col de cygne et tête de fleuve en bronze doré ayant sur le couvercle un bouton en forme de coquille allongée avec quatre pieds posés sur des consoles en bronze doré, qui ont fait partie de la collection Blondel de Gagny où elles furent adjugées au prix de 2,400 livres à Gouthière (?) pour la duchesse de Mazarin[1], dans le catalogue de laquelle elles figurent plus tard (1781).



BUREAU PLAT ORNÉ DE MARQUETERIE PAR RIESENER, AVEC CUIVRES CISELÉS PAR GOUTHIÈRE.

(Époque Louis XVI. — Palais de Versailles.)

Ces charmantes pièces ont été placées dans la première salle de l'époque de Louis XVI, leur ornementation rappelant bien mieux le style de ce règne que celui de Louis XV. Il est fort difficile de délimiter rigoureusement la durée du style de chacune de ces deux époques ; de tout temps, au reste, il y a eu des artistes novateurs, des précurseurs, tandis

1. Un exemplaire du catalogue de Gagny porte un nom d'acheteur qui nous semble être celui de Gouthière. On sait que cet artiste avait travaillé beaucoup pour Mme de Mazarin, et qu'il suivait attentivement les ventes où se trouvaient des bronzes ciselés.

que d'autres attendaient, pour suivre une manière nouvelle, qu'elle eût été consacrée par la faveur publique.

Notre pays resta pendant de longues années tributaire de l'étranger pour les laques, dont l'emploi avait été adopté par notre ébénisterie. Un artiste ingénieux s'efforça d'étudier les procédés de l'extrême Orient et réussit à inventer un vernis imitant les ouvrages japonais, dont le succès fut énorme. Robert Martin obtint le brevet de vernisseur du roi et sa principale manufacture fut déclarée royale en 1746 ; elle était située faubourg Saint-Martin ; plus tard, Martin et les membres de sa famille, également vernisseurs, abandonnèrent l'imitation orientale et fabriquèrent des meubles, des clavecins, des voitures, des chaises à porteur, des paravents, des panneaux d'appartement et une quantité de petits objets d'étagère d'un travail très soigné, d'après les dessins d'artistes français. La vogue de cette industrie se soutint jusqu'à la Révolution et l'on trouve les plus beaux bronzes de Gouthière accompagnant des panneaux revêtus de laques par Martin et ses nombreux émules. Nous ajouterons, sans vouloir diminuer la valeur artistique de la découverte de Robert Martin, que les inventaires du règne de Louis XIV mentionnent une telle quantité de meubles de façon européenne et vernis comme les laques, qu'il est impossible d'admettre que toutes les pièces aient pu être envoyées en Chine pour y être décorées. On est conduit à supposer que cet artiste avait probablement eu des prédécesseurs moins habiles que lui ou moins favorisés par la fortune, dont les noms sont oubliés aujourd'hui. Le musée rétrospectif du Mobilier ne nous apprend rien que nous ne sachions sur les vernis Martin ; nous ne trouvons à mentionner que trois commodes provenant de Fontainebleau, dont la forme et les bronzes sont plus heureux que le travail des panneaux.

Plusieurs meubles en bois doré représentent la sculpture qui ne fut jamais plus habile. Une console d'applique qui provient de la salle du Conseil à Fontainebleau est supportée par des montures de forme contournée dont les ornements peuvent lutter, pour la légèreté, avec les bronzes de Caffieri. Une autre console de milieu, aux armes de France accostées de deux ailes et surmontées de la couronne royale, sert de pied à une peinture sur stuc exécutée en 1736 par Andrieux de Binson et représentant le plan des parcs de Versailles. Cette table et quatre autres semblables, dont deux dessinées par Ducy, sont conservées dans le salon des pendules à Versailles. Enfin le Musée des voitures à Trianon a envoyé un grand traîneau dont le siège, en forme de conque supportée par des dauphins, est orné de panneaux encadrés à sujets chinois peints dans le goût de Lépine.

M. de Montgomery expose un ameublement composé d'un grand lit complet et de six fauteuils, offert, suivant la tradition, par la reine Marie Leczinska au comte Sarti en 1743, et orné de scènes mythologiques avec des rinceaux brodés en soie sur fond de satin blanc. Ce travail de broderie est assurément digne d'une aussi noble origine, mais nous laissons à notre collaborateur, M. Le Breton, le soin de l'apprécier. Nous avons hâte de terminer la revue des œuvres de cette première moitié du XVIII[e] siècle où, devant tant de pièces importantes, nous n'avons eu que des attributions douteuses à présenter ou des conjectures à émettre, pour arriver à une époque plus fertile en renseignements et aborder véritablement l'histoire de l'ébénisterie française. Il nous semble toutefois indispensable de revenir en arrière et de dire quelques mots sur l'ancienne corporation des huchiers, devenus plus tard menuisiers-ébénistes.

Les huchiers de Paris restèrent confondus avec les charpentiers jusqu'à l'année 1396, où Charles VI leur permit de former une communauté séparée, dont les statuts furent confirmés en 1580 par Henri III. Un arrêt du Conseil en date du 18 juillet 1645, approuva les « statuts, articles, ordonnances et privilèges des principaux jurez, anciens bahutiers et maistres huchiers-menuisiers de la ville, fauxbourgs et banlieue de Paris. » Cette ordonnance resta en vigueur jusqu'à l'année 1751, où après avoir constaté « qu'une partie des maîtres-menuisiers s'étaient depuis plusieurs années uniquement attachés à l'ébénisterie, marqueterie et placages, en avaient pris le titre de menuisiers-ébénistes, ou simplement d'ébénistes, sans cependant faire un corps de communauté séparé, » on adopta les nouveaux statuts, privilèges, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres-menuisiers et ébénistes, qui furent observés jusqu'à l'époque de la Révolution. La suppression des corporations, en 1776, ne modifia ce règlement qu'en ce qui concernait les réceptions à la maîtrise et les privilèges exclusifs de l'exercice du métier ; en même temps la communauté des menuisiers-ébénistes fut réunie à celle des tourneurs-layetiers. La maison syndicale était située rue de la Mortellerie ; c'était là que se tenaient les assemblées pour l'élection des syndics et des députés qui composaient le bureau. Il serait trop long de reproduire en entier la grande ordonnance de 1751 ; nous nous bornerons à dire qu'en vertu de de l'article 36 « chaque maître sera obligé d'avoir la marque particulière et la communauté la sienne ; les empreintes desquelles marques seront déposées au bureau sur une nappe de plomb qui y sera à cet effet et ne pourront lesdits maîtres délivrer aucun ouvrage qu'ils ne les aient préalablement marqués de leur marque, à peine de confiscation et de vingt livres d'amende. » Cette prescription, observée par les membres de la com-

munauté surtout à partir de 1776, permet de reconstituer l'œuvre de chaque fabricant, lorsqu'on prend le soin de relever les estampilles imprimées sur les meubles sortis de son atelier.

Le premier nom dont nous trouvions l'empreinte est celui de Jean François Oeben, ébéniste du roi, qui sortait également de l'école de Boulle et auquel les auteurs contemporains donnent le titre de célèbre. Oeben a travaillé en collaboration avec Philippe Caffieri, et le peintre Boucher possédait de lui un coquillier plaqué en bois de violette, dont les bronzes avaient été exécutés par Caffieri. Il obtint, en 1760, la concession d'un atelier et d'un logement dans les bâtiments de l'Arsenal, qu'il occupa jusqu'à sa mort, vers 1765. Le talent d'Oeben a singulièrement grandi à nos yeux depuis que nous savons qu'il est l'auteur du grand bureau du roi Louis XV, actuellement au musée du Louvre et achevé après sa mort par Riesener[1]. Outre les meubles qu'il enrichissait de marqueteries ombrées en bois exotiques, représentant le plus souvent des fleurs et des oiseaux, Oeben sculptait des bordures de tableaux et des encadrements de gravures, dont la marquise de Pompadour acquit un nombre assez considérable par l'intermédiaire de Lazare Duvaux. Le secrétaire et le chiffonnier en marqueterie de bois de rose et de citronnier faisant partie du musée du Mobilier national, n'auraient point figuré à l'exposition, sans l'intérêt de l'estampille J.-F. Oeben qu'ils portent; de plus, le style assez classique des bronzes semblerait mieux convenir à un ébéniste du même nom J.-F. Oeben, — neveu et filleul sans doute de celui qui nous occupe — reçu maître en 1764 et logé aux Gobelins, si le catalogue de Mme Dubois Jourdain (1766) ne donnait la description d'un « cabinet en coquillier de bois d'amarante composé de vingt-six tiroirs ; deux portes brisées faites avec art se trouvent placées sans être vues dans l'épaisseur et servent quand on le veut à renfermer les tiroirs dudit cabinet, qui a été inventé et exécuté par le célèbre Ebeine, ébéniste du Roy », dont la disposition est exactement la même que celle des deux meubles du Musée rétrospectif.

Nous rapprochons de ces ouvrages, sans aller jusqu'à le donner à Oeben, un bureau monumental en bois de rose appartenant à la Banque de France, dont la partie supérieure, de forme cylindrique, est ornée de trois bas-reliefs en cuivre représentant Andromède et deux divinités marines. C'est à Oeben que l'on attribue la réunion dans le même meuble de la table à écrire et du secrétaire renfermant les papiers, modification dont l'usage s'est maintenu jusqu'à nous. M. Bouilhet possède un petit

1. Voy. le travail publié par M. Sené dans les *Nouvelles Archives de l'art français.*



COMMODE EN ACAJOU EXÉCUTÉE PAR BENEMAN AVEC APPLIQUES EN CUIVRE CISELÉ.

(Époque Louis XVI. — Palais de Fontainebleau.)

bureau également à cylindre de la même époque, dont la forme et les proportions sont de la plus élégante simplicité.

Le Garde-Meuble possède trois commodes exécutées par Pierre Lathuile (1737), Jacques d'Autriche et Guillaume Cramer (1771), maîtres ébénistes dont les noms ont été sauvés de l'oubli, grâce au soin qu'ils ont pris de signer leurs ouvrages. Nous trouvons également l'estampille de Gillet (1760) sur une commode ornée de beaux cuivres appartenant à M. Valpinçon, et celle de J.-B. Tuard sur un meuble semblable prêté par M. Stettiner.

Ce que l'on appelle le style Louis XVI était déjà adopté avant l'avènement de ce monarque. L'abus des lignes tourmentées et l'étude des monuments antiques, qui commençait à se répandre chez les architectes, avait amené une réaction dans le goût qui réclamait des formes plus simples. La transition entre les deux règnes est à peine sensible et il eût été difficile de trouver, pour la décoration des deux salles de l'époque de Louis XVI, des tapisseries des Gobelins dont la composition ne fût pas antérieure à l'année 1774. La tenture de don Quichotte d'après Charles Coypel et celle des amours de Renaud et d'Armide du même artiste, commandées sous Louis XV, restèrent longtemps sur les métiers avant d'avoir épuisé leur succès; auprès d'elles on a placé des scènes russes de Leprince et des sujets de Belle et de Casanova dont la date est postérieure de quelques années.

Des nombreux ébénistes de la fin du dernier siècle, deux seuls, David Roëntgen et Riesener, étaient restés populaires. Du premier, on savait que, né à Neuwied en Allemagne, il avait été reçu maître en 1780; qu'il habitait rue Croix-des-Petits-Champs et qu'un dépôt de ses meubles existait rue Saint-Martin. En outre, des documents contemporains apprennent qu'il était en faveur à la cour, que le roi lui avait acheté un secrétaire pour sa chambre à coucher, au prix énorme de 80,000 livres et que la reine Marie-Antoinette lui avait fait plusieurs commandes. Malheureusement, ces renseignements sont tout ce qui nous reste, et nos collections ne possèdent aucun ouvrage de David qui puisse nous permettre d'apprécier son talent. Il n'en existe d'authentiques, croyons-nous, qu'en Angleterre, dans la collection de Sir Richard Wallace, cet artiste n'ayant signé presque jamais ses productions. David Roëntgen était surtout un habile marqueteur et ses compositions avaient une intensité d'effet toute particulière, par suite de l'emploi des bois teints de couleurs vives, qu'il préférait aux nuances obtenues par la brûlure des pièces de rapport. Nous serions disposé à lui attribuer une petite table à ouvrage de forme ronde, œuvre peu importante provenant du palais de Versailles, dont la

tablette, ornée d'un sujet chinois, présente des tons plus éclatants que ceux des marqueteries voisines.

Jean-Henri Riesener a été plus heureux, et il a légué à son pays d'adoption la meilleure partie de ses productions. Il était né en 1725, à Gladbeck, près de Cologne, et, venu de bonne heure à Paris, il entra dans l'atelier d'Oeben, dont il devint le premier garçon. Après la mort de son maître, en 1767, il épousa sa veuve, Marguerite Van der Crusse[1], et se fit recevoir maître-ébéniste en 1768. Il acheva l'année suivante le grand bureau, aujourd'hui au Musée du Louvre, commandé par le roi à Oeben, dont les bronzes, attribués jusqu'alors à Caffieri ont été, d'après les termes du contrat de mariage de Riesener, modelés par Duplessis et Winant et ciselés par Hervieux. Marguerite Van der Crusse mourut en 1776 ; six ans plus tard, Riesener, ébéniste du roi, épousait en secondes noces Marie-Anne-Charlotte Grezel, fille d'un bourgeois de Paris. Cette union ne paraît pas avoir été heureuse, car les époux se séparèrent lors de l'établissement du divorce. A l'occasion de son second contrat de mariage, Riesener déclara que ses biens consistaient en la somme de cinq cent quatre mille cinq cent soixante et onze livres, tant en deniers comptants qu'en ce qui lui était dû par Sa Majesté, la famille royale et plusieurs seigneurs et particuliers à Paris ; sans compter les marchandises terminées de ses magasins, ses modèles de bronze ciselés, ses bijoux et ses effets personnels et enfin plusieurs rentes viagères importantes. C'était, pour l'époque, une fortune considérable, qui montre de quelle vogue jouissaient ses travaux et le prix élevé qu'ils atteignaient. La Révolution le trouva en pleine activité et deux de ses plus beaux meubles ornés de marqueterie, un secrétaire et une commode, commandés par la reine Marie-Antoinette et ayant fait partie des collections du duc d'Hamilton, portent les dates de 1790 et de 1791. Lors de la vente du mobilier des châteaux royaux, Riesener racheta beaucoup de meubles précieux, et M. Davillier a publié l'annonce d'une vente de beaux ouvrages d'ébénisterie de la fabrique de Riesener, ébéniste à l'Arsenal, dont une grande partie provenant des cabinets intérieurs de Versailles et de Trianon, que notre artiste invite les amateurs à venir voir chez lui. Nous ignorons à quel moment Riesener quitta son atelier de l'Arsenal ; quand il mourut, le 6 janvier 1806, il habitait rue Saint-Honoré dans l'enclos des Jacobins.

Le musée du Mobilier a rassemblé plusieurs œuvres de cet artiste, qui toutes se distinguent par la pureté de la forme, le travail exquis de l'ébé-

1. Voy. les *Nouvelles Archives de l'Art français,* année 1878 ; d'autres pièces nous ont été communiquées par Mme veuve Riesener.

nisterie et la richesse des bronzes, et n'ont cessé depuis quelques années d'être copiées ou imitées par nos ébénistes. Riesener, dans les premiers temps de sa carrière artistique, mettait en œuvre les ornements en bronze de Duplessis, d'Hervieux, de Forestier, de Gallien, de Briguet, de Charbonnier et de Gobert; mais il semble ne plus s'être adressé postérieurement qu'à Gouthière, le grand ciseleur dont la collaboration l'aida à produire ses principaux chefs-d'œuvre. Le palais de Trianon possède un petit bureau plat orné d'un sujet en marqueterie représentant l'Astronomie et la Géographie, avec des pieds reliés à la ceinture par des rinceaux détachés, qui est l'une des créations les plus gracieuses de Gouthière. Nous trouvons la même richesse d'ornementation dans une grande commode provenant de Fontainebleau, dont le centre est occupé par un panneau de marqueterie représentant des attributs champêtres; les montants et les encadrements sont en bronze ciselé d'une grande finesse. Ce meuble, qui n'est pas signé, appartient incontestablement à la dernière période de Riesener, celle dans laquelle il exécutait pour Marie-Antoinette les belles œuvres que nous avons déjà citées et dont le travail de marqueterie n'a rien à envier à la *tarsia* de la Renaissance italienne. Un bureau à cylindre, orné de bas-reliefs en bronze doré et d'un médaillon en marqueterie représentant des instruments de musique, qui est conservé au palais de Trianon, si beau qu'il soit, est d'une composition moins heureuse et d'un faire plus froid.

Dans la série des meubles en acajou garnis de bronze, nous trouvons une grande commode à avant-corps provenant de Fontainebleau, avec des montants terminés par deux consoles à guirlandes de fleurs d'une grande allure, et un bureau à cylindre appartenant au musée du Mobilier national, dont la disposition est imitée de celui du musée du Louvre; il est orné de bronzes d'une exécution admirable, placés avec autant de goût que de sobriété. Un autre bureau, plus chargé d'ornements et d'une époque plus récente, appartient à M. le comte de Montgomery. Mme Riesener a envoyé à l'exposition deux commodes conservées par la famille de l'ébéniste, qui peuvent nous donner l'idée du goût avec lequel cet artiste exécute les meubles les plus simples. Elle y a joint un intéressant portrait de Riesener par Vestier, dans lequel il est représenté appuyé sur une table dont les ornements se retrouvent presque identiquement sur un charmant petit bureau tiré du palais de Compiègne.

Riesener a également exécuté des meubles en marqueterie décorés de plaques en porcelaine tendre enrichies de peintures, et d'autres en ébène encastrant des panneaux de laque. L'exposition ne nous montre pas cette nouvelle face de son talent, celle qui passionne le plus vivement les ama-

teurs. On sait que dernièrement une série de trois meubles en ébène et en laque au chiffre de Marie-Antoinette, décorés des plus beaux cuivres ciselés de Gouthière que l'on connaisse, ont atteint le prix total de 609,000 francs; ils avaient figuré, en 1803, dans une vente faite par Paillard et Delaroche, dans les salles du mont-de-piété.

Le musée rétrospectif du Mobilier nous révèle le nom de Guillaume



COUPE EN PORCELAINE BLEU TURQUOISE AVEC MONTURE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ.

(Époque Louis XVI. — Musée du Mobilier national.)

Beneman, dont les œuvres, d'un caractère plus grandiose que celles de Riesener, leur sont inférieures pour le goût et la légèreté de l'exécution. Les défauts que nous signalons chez Beneman sont moins le fait de cet ébéniste que celui de Dugourc, dont il reproduisait les dessins composés dans le style néo-grec. Beneman n'était pas un marqueteur; tous ses meubles sont en acajou revêtus de bronzes ciselés d'une superbe exécution et dignes de Gouthière, que nous serions portés à attribuer à Forestier, l'au-

teur des ornements du petit cabinet de la reine à Versailles, avec lesquels ils présentent une certaine analogie. On ne sait rien sur Beneman, sinon qu'il demeurait rue Forest, et qu'il fut reçu maître ébéniste en 1785. C'est à cette époque qu'il fut chargé d'exécuter pour le château de Saint-Cloud, que la reine venait d'acheter et d'agrandir, une série de meubles partagés actuellement entre le Musée du Louvre (salles des dessins français) et le palais de Fontainebleau, et qui comptent parmi les plus belles productions de l'ébénisterie française. En dehors de ces grandes œuvres, nous connaissons des productions de Beneman d'une exécution assez grossière, qui ne témoignent pas en faveur de sa fabrication courante. L'exposition a emprunté au palais de Fontainebleau deux grandes commodes à montants cannelés, dont le panneau central est revêtu d'arabesques en cuivre ciselé entourant un médaillon en biscuit de Sèvres avec des plaques ovales en pâte tendre, décorées de bouquets de fleurs et encastrées dans les côtés, ainsi qu'une autre commode à montants de faisceaux, portant deux estampilles de Beneman et de Stockel, dont le milieu est décoré d'un grand bas-relief en bronze doré représentant des attributs militaires. La disposition cintrée de ces meubles manque de grâce, mais l'importance et la finesse des bronzes contribuent à leur donner un aspect monumental. Beneman a également signé un grand bureau plat en acajou, provenant du palais de Compiègne, dont les appliques en bronze ciselées par Gouthière se retrouvent sur certains meubles de Riesener.

Un des meilleurs ébénistes de l'époque de Louis XVI est Étienne Carlin, dont on connaît d'assez nombreux ouvrages d'une exécution très soignée. Le plus souvent il composait des meubles en ébène avec panneaux de laque, sur lesquels il posait des ornements en cuivre d'un grand goût. Le musée du Mobilier national possède deux encoignures et un bureau à deux corps qui ne sont pas suffisants pour faire apprécier tout le talent de cet artiste ; il est mieux représenté au Musée du Louvre par deux commodes et quatre encoignures provenant de Saint-Cloud et enrichies de superbes cuivres ciselés, ainsi que dans certaines grandes collections particulières de Paris. Le Conservatoire national des arts et métiers a prêté un régulateur dont la caisse est revêtue d'un travail de marqueterie qui serait certainement attribué à Riesener, dont il est digne, si Carlin ne l'avait signé en y joignant la date 1769.

Le palais du petit Trianon, qui renferme une suite assez nombreuse d'œuvres contemporaines de la reine Marie-Antoinette, s'est dessaisi en faveur de l'exposition de deux charmantes commodes faites par Leleu, syndic de la communauté des maîtres menuisiers-ébénistes, en 1776, et dont l'établissement était rue Royale. Ce maître avait reçu plusieurs com-

mandes de la comtesse du Barry. On rencontre fréquemment des meubles portant l'estampille d'Étienne Levasseur, qui habitait la rue du Faubourg-Saint-Antoine et fut admis à la maîtrise en 1766. Nous avons déjà vu qu'il avait été chargé de restaurer des gaines de Boulle pour le château de Saint-Cloud. Levasseur a presque toujours employé l'acajou plein, ne plaçant ses cuivres que sur les montants ou la ceinture de ses meubles et entou-



VASE EN SERPENTINE,
AVEC MONTURE EN CUIVRE CISELÉ ET DORÉ PAR GOUTHIÈRE.
(Époque Louis XVI. — Musée du Mobilier national.)

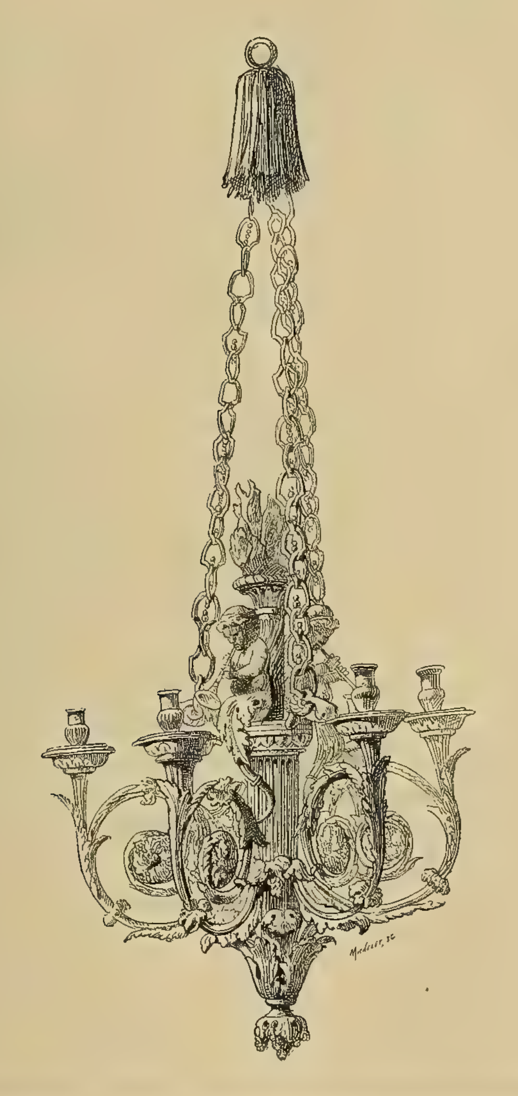
rant les dessus en marbre d'une galerie à balustres. C'est encore du petit Trianon que proviennent une encoignure et une petite table ornée de rinceaux en cuivre très finement ciselés, qui comptent parmi les meilleures productions de ce maître. Il faut très vraisemblablement attribuer à l'atelier des Menus-Plaisirs, qui exista jusqu'à la fin de l'ancienne royauté, une table à ouvrage en acajou dont les bronzes sont de la plus belle exécution et qui a été offerte à la reine par M. de Fontanieu, inten-

dant des meubles de la couronne en 1781. La commission des arts la fit excepter de la vente faite aux Menus-Plaisirs en 1793, pour la faire transporter au musée des Arts. Étienne Avril, établi rue de Charenton en 1774, avait exécuté pour le château de Saint-Cloud un meuble d'appui en acajou décoré d'appliques en biscuit, qui est maintenant placé au palais de Fontainebleau. Les bornes de cet article nous interdisent de décrire les ouvrages de Lacroix, de Saunier et de Pafrat, dont la fabrication est très soignée. Un grand régulateur en ébène garni de bronzes, à fronton surmonté d'une figure d'Apollon dans un quadrige, porte le nom de B. Lieutaud; le mouvement de cette horloge grandiose est de Berthaud.

Le catalogue de l'exposition du Mobilier national a relevé les noms d'une suite de fabricants allemands suffisante pour montrer que l'envahissement du faubourg Saint-Antoine par l'élément d'outre-Rhin n'est pas nouveau. De tout temps Paris a exercé un mirage sur les ouvriers étrangers, qui trouvent profit et plaisir à s'établir dans ses murs; de plus, les Allemands ont un goût inné pour l'ébénisterie, et surtout pour la marqueterie, qui est un travail de patience. Nos grands artistes Oeben, Riesener, Roëntgen, Beneman, n'étaient-ils pas étrangers avant de devenir Français par adoption? Leur nationalité tudesque est sans doute le motif qui fait que nous ne possédons aucun renseignement sur des maîtres ayant produit des ouvrages véritablement importants à une époque si voisine de la nôtre.

Il n'est guère de meuble plus connu que le serre-bijoux de Marie-Antoinette, exposé pendant de longues années dans l'ancien musée des Souverains, avant d'être envoyé au palais du petit Trianon. Sa disposition, qui rappelle les anciens cabinets de la Renaissance, porte évidemment le caractère des compositions de Dugourc, l'un des dessinateurs qui ont le plus poussé à l'introduction, dans le style décoratif, de l'imitation froide et maladroite des sculpteurs de la basse époque de l'art antique. La forme de ce cabinet est lourde, mais la richesse des matériaux employés et la préciosité des bronzes et des peintures font taire la critique pour ne laisser place qu'à l'admiration. L'ébénisterie, qui a la part la moins considérable dans ce monument, porte la signature de *F. Schwerdfeger, ébénist* (sic), sur lequel on n'a d'autre renseignement que le lieu de sa demeure, la rue Saint-Sébastien, et la date de sa réception (1785). Jusqu'à ce jour, nous ne connaissons aucun autre ouvrage de Schwerdfeger, qui devait compter parmi les habiles ouvriers de Paris, puisqu'on s'adressait à lui pour la fabrication d'un meuble d'apparat destiné au palais de Saint-Cloud. Les délicates peintures sous verre décorant les panneaux représentent des arabesques qui rappellent la suite gravée à l'eau-forte par

Dugourc; elles sont signées par Degault (1787). Nous serions disposé à attribuer l'exécution des figures et des bas-reliefs en bronze de ce cabinet à Thomire, dont on trouve au musée plusieurs œuvres authen-



LUSTRE EN CUIVRE CISELÉ ET DORÉ PAR GOUTHIÈRE.

(Epoque Louis XVI. — Palais de Versailles.)

tiques, par suite de leur ressemblance avec la monture du grand vase de Sèvres qui est conservé au musée du Louvre, tandis que la partie ornementale se rapproche des ciselures de Gouthière. Ce meuble présente

les traces des violences qu'il a subies en 1830, lors de la prise des Tuileries, où il était placé dans les appartements de la duchesse d'Angoulême. Bien qu'ennemi en principe de toute restauration, il est désirable de voir disparaître des vides et des cassures qui déshonorent une œuvre aussi riche. Il serait également urgent que la régie des palais nationaux prît des mesures pour sauvegarder nos meubles et nos bronzes les plus précieux contre les témoignages d'admiration trop passionnée des touristes étrangers ; le serre-bijoux de Marie-Antoinette, les commodes de Beneman à Fontainebleau, les bronzes du cabinet de la reine à Versailles, et bien d'autres, portent des traces nombreuses d'arrachement qui se produisent depuis quelques années. Il y a lieu, pour arrêter ce vandalisme, d'augmenter le nombre des surveillants ou d'adopter un système de barrières qui mettrait à l'abri nos richesses nationales.

Un guéridon ovale provenant de Trianon, dont les montants sont décorés de peintures sous verre en camaïeu, porte l'estampille de *Caspar Schneider*, Allemand établi faubourg Saint-Antoine et reçu maître menuisier en 1786. Le musée rétrospectif du Mobilier ne possède pas d'ouvrages d'un autre ébéniste de la même nationalité. Adam Weisweiler, demeurant faubourg Saint-Antoine et admis en 1778, a signé la petite table du Musée du Louvre acquise à la vente du prince de Beauvau et plusieurs meubles de la plus belle exécution qui font partie de collections particulières à Paris.

La sculpture sur bois produit encore des œuvres remarquables ; rien n'est plus élégant que la console en bois doré provenant de Fontainebleau, dont les pieds sont terminés par des figures de sirènes, exécutée par Georges Jacob, demeurant rue Meslée et adjoint au syndic de la communauté en 1789, qui fut le père des frères Jacob dont la salle du premier empire expose les œuvres nombreuses ; il a également signé un canapé et une chaise longue. Jacob était le meilleur sculpteur décoratif de cette époque, mais il avait de nombreux rivaux, et nous trouvons dans les salles du Mobilier national des fauteuils, des bergères, des chaises portant les marques de Boulard, de Lelarge, de Dupain et de Séné, qui furent tous des ébénistes habiles. C'est vraisemblablement parmi ces noms qu'il faudrait chercher l'auteur des sculptures de la couchette de Marie-Antoinette que le palais de Fontainebleau a prêtée à l'exposition. On voit sur le dosseret deux anges supportant un écusson au chiffre de la reine, et sur le couronnement du baldaquin sont représentés des génies tenant des cornes d'abondance et des têtes d'aigle. La garniture de ce lit, exécutée à Lyon sur les dessins de la Salle, sera décrite dans l'article spécial consacré aux tissus.

Les bronzes tiennent la place principale dans la production artistique de l'époque de Louis XVI. Jamais la grâce de la composition, la finesse de la ciselure et de la dorure n'avaient été poussées aussi loin et, depuis, les meilleurs artistes s'efforcent en vain d'atteindre à leur perfection. Le plus célèbre est Pierre-Joseph-Désiré Gouthière, à la collaboration duquel Riesener a dû la meilleure partie de son succès. La vie de Gouthière, né sans doute à Troyes vers 1740 et élève de Martincourt, est connue grâce aux recherches de M. le baron Davillier[1]. Ses premiers ouvrages sont datés de 1766; on le trouve en 1772 travaillant pour le roi au palais de Fontainebleau; en même temps il est employé à Luciennes par la comtesse Du Barry, sous la direction de Ledoux, l'architecte, et de Le Barbier; il prit alors le titre de ciseleur et doreur du roi et demeurait à la Boucle d'Or, quai Pelletier. Il exécuta ensuite de nombreux ouvrages pour les principaux amateurs de son temps, le duc d'Aumont et sa fille la duchesse de Mazarin, M. de Bondy, pour la Reine ainsi que pour la cour d'Espagne. D'après un document contemporain, ces derniers travaux ont été exécutés sur les dessins de Dugourc. On a peine à croire qu'il ait pu suffire à tant de commandes, — la collection du duc d'Aumont ne contenait pas à elle seule moins de cinquante et un morceaux importants de sa main, — si l'on songe qu'en même temps il livrait au commerce un nombre considérable de bronzes dont la ciselure exigeait des soins infinis. Quoique tous ces objets lui fussent payés des prix considérables, Gouthière, obligé de faire des avances continuelles et d'attendre longtemps le payement de ses travaux, se trouva ruiné par la Révolution qui lui enlevait ses protecteurs. Il quitta le quai Pelletier pour s'établir rue du Faubourg-Saint-Martin, et mourut le 8 juin 1813[2], réclamant en vain au domaine le payement d'un mémoire de 756,000 livres que lui devait Mme Du Barry, pour les bronzes d'une richesse inouïe qu'elle avait commandés depuis la mort de Louis XV, sans se préoccuper de l'état de sa fortune. Ce ne fut qu'en 1836 que les héritiers de Mme Du Barry furent condamnés à payer la somme de 32,000 francs au fils du créancier.

Gouthière a rarement signé ses œuvres, mais les inventaires et les catalogues du temps donnent heureusement des indications précises sur les pièces qui sortaient de ses ateliers. Nous trouvons de lui au musée du Mobilier national un vase à couvercle en serpentin avec deux anses en forme de sirènes, acheté par le roi 5,000 livres à la vente du duc d'Aumont, auquel la duchesse de Mazarin en avait fait présent, et un second

1. Voy. *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps*. Paris, 1870.
2. Ce renseignement nous est communiqué par M. Germain Bapst.

vase en serpentin orné de deux têtes de bouc acquis à la même vente au prix de 1,511 livres. On sait que la plus grande partie des chefs-d'œuvre appartenant à ce grand amateur, et dont quelques-uns se retrouvent au Louvre, fut achetée par la Couronne dans le dessein d'enrichir le Muséum projeté, qui ne fut inauguré qu'en 1793, par la République.

D'après les inventaires de l'ancien mobilier, il faut faire honneur à Gouthière d'un nombre considérable de pièces exposées au palais de l'Industrie, dont nous ne citerons que les principales, laissant de côté les ciselures qui décorent les meubles. Le palais de Trianon a prêté une grande lanterne portant des attributs champêtres et des instruments de musique dont les bronzes se détachent sur un fond d'émail bleu garni de marcassite. Le bouquet central de lumières est soutenu par des figures d'enfant se terminant en rinceaux. Si riche que soit l'ornementation de cette lanterne, elle est cependant incomplète, et l'on voit dans un dessin de Dugourc exposé dans les salles des gravures, qu'elle était primitivement surmontée par des figures de coqs et d'autres attributs aujourd'hui disparus. Un charmant lustre provenant de Versailles offre la même disposition d'enfants jouant de la trompette et supportant des branches de lumière à rinceaux. Le palais de Fontainebleau possède deux candélabres formés par un vase en bronze vert, d'où sort un bouquet de rinceaux de fleurs et de raisins, d'une composition moins heureuse qu'un autre grand candélabre à neuf lumières dont le pendant est perdu, l'une des œuvres les plus artistiques du mobilier actuel du petit Trianon. Les montants, qui reposent sur un pied triangulaire ajouré, sont ornés de guirlandes de fleurs entourant un vase fond noir à étoiles dorées et à draperies du meilleur goût. Deux candélabres à griffons avec vase antique au centre, provenant du palais de l'Élysée, présentent une disposition presque analogue au précédent. Ce sont des merveilles de goût et d'exécution.

Nous sommes obligé, pour ne pas nous étendre au delà des bornes permises, de négliger à grand regret une suite de vases et de lumières en bronze ciselé d'un superbe travail, dont la description nous entraînerait trop loin.

Nous ne terminerons pas l'étude des œuvres de Gouthière sans dire quelques mots de Dugourc (Jean-Démosthène, 1749?), dont nous avons déjà parlé incidemment, et qui eut tant d'influence sur les productions du plus grand des ciseleurs. Nous empruntons à la notice autobiographique, publiée dans les *Nouvelles archives de l'Art français,* ce qui concerne ses travaux de décoration. Beau-frère de Bellanger, architecte du comte d'Artois, et adepte des nouvelles études de Winckelmann, il fut

employé à Maisons et à Bagatelle, avant de devenir dessinateur du cabinet de Monsieur, frère du roi. Il fut nommé en 1783 directeur des décorations et des costumes de l'Opéra, et il s'efforça d'y faire prévaloir la réforme des costumes théâtraux sur laquelle il avait publié, en 1779, un ouvrage spécial. L'année suivante, il devint dessinateur du Garde-meuble de la couronne et intendant des bâtiments de Monsieur. Doué d'une grande acti-



VASE FORMANT CANDÉLABRE A QUATRE LUMIÈRES EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ.

(Époque Louis XVI. — Musée du Mobilier national.)

vité, il fonda successivement pendant la Révolution diverses manufactures de papier peint, de cartes à jouer, de cristaux et de porcelaines auxquelles il fournissait des modèles. A la même époque, il composa plusieurs pièces de mobilier pour la cour d'Espagne et il séjourna quelques années à Madrid. Sous la Restauration, Dugourc reprit ses fonctions de dessinateur au Garde-meuble et l'on y conserve plusieurs dessins représentant des cérémonies officielles du règne de Louis XVIII. M. Beurdeley possède de Dugourc un recueil précieux de dessins à l'aquarelle qu'il a

envoyés à l'Exposition, parmi lesquels on retrouve la lanterne de Trianon exécutée par Gouthière et une répétition de la commode de Fontainebleau, par Beneman, dont le médaillon central est occupé par le chiffre du roi d'Espagne. Ces dessins sont d'une exécution froide, mais très facile et rappellent avec moins de grâce les compositions contemporaines de Cauvet, de Salembier et de Delalonde.

La vie de Thomire (Pierre-Philippe, 1751-1843) s'est prolongée si longtemps qu'elle peut être divisée en deux parties égales : dans la première, il exécute des flambeaux, des lustres, des garnitures de cheminées dans le goût de Gouthière ; dans la seconde, il adopte le style antique et reproduit les modèles de Chaudet et de Boichot. Ces deux manières sont représentées au Musée rétrospectif. Le Musée du Mobilier national possède un candélabre en bronze doré sur fond d'émail bleu à figures de sirènes supportant des proues de navire, dont le couronnement a été refait, qui a fait partie d'une décoration de cheminée, commandée en 1785 par la ville de Paris pour être offerte au général Lafayette, à l'occasion de la guerre de l'indépendance de l'Amérique. On peut lui attribuer la monture d'un grand vase en porcelaine bleue de Sèvres sur le couvercle duquel est une figure assise de Mars, et nous avons déjà dit que les bronzes du serre-bijoux de Trianon nous semblent rappeler sa manière. Les œuvres postérieures de Thomire sont exposées dans la salle du premier empire.

Plusieurs torchères présentent plus d'importance au point de vue de la sculpture proprement dite. Au palais de Fontainebleau sont conservés quatre grands candélabres soutenus par des figures en marbre de Lorta, surmontées de girandoles de la plus belle ciselure, dont deux sont exposés. Le Musée du Mobilier national a prêté deux candélabres à douze lumières, dont les figures en bronze vert ont été modelées par Falconet et deux autres à peu près identiques composés par Clodion.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié un travail de M. Ephrussi relatif au dépôt, fait par Marie-Antoinette, d'un certain nombre d'objets précieux chez les orfèvres Daguerre et Ligneris. Deux petits vases en porcelaine bleue de la Chine, enrichis d'une monture en cuivre ciselé, provenant de cette collection, ont été empruntés au palais de Fontainebleau. Une partie de ces montures ne serait-elle pas l'œuvre de Daguerre lui-même, qui fondait également en bronze et qui avait exécuté des girandoles, des flambeaux et des bras pour le comte de Vaudreuil ?

Le Musée du Mobilier national a exposé une grande table en mosaïque qui a été placée sur une console provenant du palais de Compiègne. A cette époque, la mosaïque en pierres dures n'était guère pratiquée en France, et nous ne voyons que l'atelier des meubles de la Couronne

où l'on ait pu rencontrer des ouvriers capables d'exécuter un ouvrage aussi soigné. Cette table a son histoire. L'empereur Joseph II avait envoyé à sa sœur plusieurs blocs de bois pétrifié, matière très estimée en Allemagne, et la reine en avait fait tirer quatre consoles qui furent vendues avec le mobilier de Versailles. La Commission des arts, informée de ce fait, s'occupa très activement de les faire rentrer dans le patrimoine national pour le Muséum et, sur ses instances, une somme de 15,200 livres fut payée au sieur Fabre qui en était devenu le propriétaire. Cette table a perdu sa monture en acier et en bronze doré, dont on trouve le dessin dans le catalogue du marquis de Drée; les trois autres sont égarées ou perdues. Le travail de cette mosaïque est très délicat; les pierres dures sont appliquées sur un fond de cuivre doré afin d'augmenter leur effet translucide; les médaillons imitant les peintures des vases antiques portent la signature de Clermont, graveur et dessinateur, dont le catalogue Paignon-Dijonval décrit quelques ouvrages.

Malgré l'étendue de la salle du premier empire et l'importance des meubles qui la remplissent, nous n'y séjournerons pas longtemps. Après avoir admiré les chefs-d'œuvre des salles voisines, il est difficile de ne pas s'attrister en voyant disparaître toutes ces traditions de goût et d'élégance, pour faire place à une époque où Riesener mourait oublié et où Gouthière était laissé dans la détresse, tandis que l'on dépensait des sommes considérables pour repeupler nos palais de meubles en acajou dans lesquels on voulait retrouver la forme des monuments grecs ou égyptiens. Disons cependant que les fabricants n'avaient pas encore perdu les habitudes de loyauté dans le travail des anciens maîtres menuisiers-ébénistes, et que le mobilier du premier empire est bien supérieur à celui de la Restauration et des premières années du règne de Louis-Philippe, où l'art disparaît, complètement étouffé par la production industrielle. Nous citerons quelques pièces qui se recommandent, à défaut de style, par leur belle exécution. La décoration de la salle des maréchaux, aux Tuileries, comprenait deux grands meubles d'appui en ébène, surchargés de lourds bronzes ciselés aux attributs impériaux, d'une très belle dorure, qui ont été dessinés par Percier et fabriqués par Jacob Desmalter, le principal ébéniste de l'époque impériale. Il était fils de Georges Jacob, dont nous avons rencontré les ouvrages, et il avait dirigé, conjointement avec ses frères, la maison paternelle de la rue Meslay, avant de s'établir seul à la mort de son associé et d'aller habiter la rue des Vinaigriers. Le Musée du Mobilier national possède un serre-bijoux de Jacob Desmalter exécuté pour l'impératrice Joséphine et décoré d'incrustations en nacre de perles, dont la comparaison avec celui de Trianon

montre tout ce qu'avait perdu notre art décoratif dans un intervalle de vingt années. L'Exposition est trop riche en meubles des frères Jacob et de Jacob Desmalter pour que nous puissions les citer tous.

Quelques ébénistes cependant n'avaient pas adopté le style nouveau sans restrictions : le palais de Trianon a prêté une commode et un bureau en acajou d'une forme très sobre, dont les bronzes rappellent ceux de Gouthière. Un ancien maître, Mansion, demeurant rue du Faubourg-Saint-Antoine et admis en 1780, avait dédié à l'empereur une commode et un secrétaire en bois d'if et d'acajou, dont les montants sont décorés de chapiteaux d'un beau caractère. Enfin Bapst, reçu maître ébéniste en 1785, a laissé dans le palais de Fontainebleau un secrétaire d'une exécution très médiocre, décoré sur l'abattant d'un médaillon doré au mat, représentant le sacrifice à l'Amour qui se retrouve sur plusieurs meubles de Riesener, et dont Mlle Grandjean possède un exemplaire en bronze vert portant la signature de Demenil.

La série des bronzes renferme des œuvres importantes de Thomire, à la fois fondeur en bronze et orfèvre, dont l'exécution froide se ressent du goût contemporain. Il avait jeté en fonte, sur des modèles antiques, deux grandes torchères destinées au palais des Tuileries et déposées maintenant au Musée du Mobilier national. Le palais de Fontainebleau conserve de lui une torchère en bronze doré, formée par une Victoire portant des couronnes dont le style rappelle les sculptures de Chaudet. Il a pris également part à l'exécution d'un berceau destiné au roi de Rome, dont la composition appartient à l'un des plus grands artistes de notre école, à Pierre-Paul Prud'hon. Ce meuble, orné de deux bas-reliefs en bronze doré représentant le Tibre et le Commerce confiant le jeune prince à la Seine et surmonté d'une statue de la Victoire, a figuré au Musée des souverains avant d'être réintégré dans les magasins du Garde-meuble. Ce n'est pas le berceau d'apparat offert par la ville de Paris à l'empereur, lors de la naissance de son fils, œuvre grandiose exécutée en argent doré par les orfèvres Thomire et Odiot et modelée par Radiguet, qui est conservée actuellement au Trésor impérial de Vienne, où elle a été déposée à la mort du duc de Reichstadt; elle est entièrement conforme aux esquisses de Prudhon prêtées par M. Marcille et exposées dans la salle des dessins[1]. Le Garde-meuble ne possède vraisemblablement qu'un berceau d'usage, sur lequel on a placé des épreuves en bronze des bas-reliefs et de la Victoire ciselés par Thomire. La ville de Paris avait offert à l'empereur, lors de son couronnement, un surtout en vermeil exécuté

1. La *Gazette* a publié le dessin original de Prud'hon à la page 15 du tome XXII, 2e période.

par Henri Auguste sur les dessins de Percier, dont les pièces principales sont des nefs aux armes de la cité, et conservé au Musée du Mobilier national, qui en a exposé une partie. Cette œuvre, qui a survécu à nos révolutions, n'a pu échapper aussi heureusement aux caprices du goût, et chacune des pièces a été revêtue d'un écusson aux armes du second empire, dont le relief saillant forme anachronisme avec les ornements plus finis et mieux étudiés de la composition de Percier. Le Musée du Mobilier s'arrête à l'époque impériale, après laquelle la production dénote l'absence complète de tout style et de tout caractère décoratif. Il faut franchir un assez long intervalle avant de rencontrer les nouveaux efforts tentés par nos ébénistes contemporains pour faire revivre l'un des titres de gloire les plus purs de l'art français.

A. DE CHAMPEAUX.



CLÉMENT DE RIS



La *Gazette des Beaux-Arts* vient, après tant de deuils, d'éprouver une perte cruelle qui sera vivement ressentie par tous ses lecteurs, et plus douloureusement encore par les confrères de l'excellent homme et du savant critique qu'une mort inopinée enlève à leur affection. Le comte Clément de Ris a succombé le 10 octobre, âgé de soixante et un ans, à cette redoutable maladie de cœur qui inquiétait depuis cinq mois sa famille et ses amis.

Quoique trop courte, sa carrière a été dignement et utilement remplie. Critique d'une compétence reconnue, fonctionnaire vigilant, organisateur éclairé de nos *Salons* annuels, bibliophile érudit, il employait son activité de fin connaisseur et de juge clairvoyant à une rare diversité de travaux également appréciés.

Il débuta à l'âge de dix-sept ans par des études littéraires qui annonçaient un écrivain de race, un observateur ingénieux, dont l'ardeur juvénile était tempérée par un aimable esprit de tolérance. Bientôt la critique d'art accapara presque exclusivement ses brillantes facultés; formé par ses premiers essais au difficile métier d'écrivain, il apportait dans ses nouvelles études une élégante dextérité de plume et le solide éclat d'un style déjà mûri. A cette époque lointaine, — il y a plus de trente ans, — le romantisme livrait ses derniers et décisifs assauts aux vieilles traditions de l'école classique ; bien que fier de plus d'une victoire et presque assuré du triomphe définitif, il lui restait encore des luttes acharnées à soutenir avant de conquérir la place et de s'y installer en maître reconnu. Clément de Ris se jeta hardiment dans la mêlée et combattit au premier rang de

l'armée romantique. Sans perdre dans ce tournoi, dont les anciens se rappellent les chocs impétueux, aucune de ses habitudes de bon ton et de courtoisie native, il y déploya une fougue de néophyte et une ardeur de victoire que calmèrent plus tard les sereines leçons d'un éclectisme sagement impartial.

Appelé au Louvre comme attaché à la conservation du Musée des souverains, puis à celle du département de la Renaissance, enfin à celle de la peinture et des dessins, il sentit, par cet effet de pondération que produit le spectacle habituel des chefs-d'œuvre les plus divers, un salutaire apaisement des entraînements de la première heure ; il apprit à respecter, dans la multiplicité si variée de leurs formes, les manifestations les plus opposées de l'art, à aimer sans acception d'écoles tout ce qui est véritablement honnête et beau.

Le milieu où Clément de Ris se trouvait alors placé était des plus favorables à ce juste équilibre de sympathies et d'admirations.

Dans cette vieille maison du Louvre, que ses confrères et lui regardaient comme une patrie d'élection, il s'était formé un groupe serré d'hommes savants et laborieux, vivant d'une vie commune, étroitement unis par les liens d'une intelligente et noble confraternité ; il s'était établi entre eux un continuel échange de conseils bienveillants, d'éclaircissements utiles, une sorte d'enseignement mutuel qui tournait au profit de tous. Et c'est ainsi que plusieurs travaux de longue haleine, signés d'un nom unique, étaient en réalité une œuvre commune, menée à bonne fin par l'opiniâtre persévérance d'une affectueuse camaraderie. Heureuse réunion d'hommes d'élite, d'où les basses jalousies, les rivalités même, étaient bannies et où le triomphe d'un seul rejaillissait sur tous ; où l'on faisait un doux commerce de cordiale amitié et d'estime réciproque, à l'abri des querelles du dehors qui venaient expirer devant la beauté calme et majestueuse des chefs-d'œuvre de la grande maison. On s'entretenait sans réticences soupçonneuses des succès de la veille, des travaux de l'heure présente, des projets d'avenir ; on recourait sans façon à la sûre expérience de celui-ci, à l'infatigable mémoire de celui-là ; on s'entr'aidait sans mesurer l'importance, sans compter le nombre des services rendus, avec cette spontanéité désintéressée d'un petit monde fortuné où tous vivaient pour chacun et chacun pour tous.

Au milieu de cette demeure meublée des productions incomparables de l'art et peuplée de si fidèles amis, Clément de Ris, un des plus aimants et des plus aimés, apportait sa large part au travail journalier. Tantôt il publiait dans l'*Artiste*, qui l'avait enrôlé dès 1841, une suite de *Salons* « où d'une plume légère et sans merci étaient glorifiés les jeunes colo-

ristes à tous crins, disciples des Delacroix, des Decamps, des Leleux et de Jean Gigoux [1] » ; c'était l'époque de la jeunesse, alors que toutes les préférences du critique se portaient vers le romantisme, en peinture du moins, car en littérature il resta toujours, par une inconséquence volontaire, fidèle à l'école du bon sens. Tantôt il imprimait à Tours (1853) un recueil de poésies d'une inspiration lamartinienne : « Nous avons tous, disait-il plus tard, été poètes à notre heure, nous avons trempé nos lèvres à la coupe sacrée, mais personne ne l'a complètement vidée, personne n'a eu la force d'y revenir. Il y a trente ans on s'y enivrait ». Clément de Ris fit plus que « tremper ses lèvres à la coupe sacrée »; il y but à plusieurs reprises et sous ce titre, *Plaisirs et Douleurs*, il publiait un second volume de vers. Tantôt il consacrait à certaines collections du Louvre des notices empreintes d'une consciencieuse érudition. Puis dans ses *Portraits à la plume* et dans sa *Critique d'art et de littérature*, il passait en revue les maîtres des lettres contemporaines, sauf deux des plus grands, il est vrai, Lamartine et Victor Hugo. Pénétré du rôle élevé de la critique, il lui assignait, avec quelque exagération peut-être, la première place dans l'œuvre du XIXe siècle ; c'était, disait-il, « à la critique, à la vraie forme littéraire de nos jours, que notre époque devait non seulement son véritable caractère, mais encore le maintien de son rang à l'égal des plus glorieuses ères littéraires de notre histoire ». Et comme pour affirmer la sincérité de sa vocation, il allait d'un bout à l'autre de la France, explorant les musées de province, puis par toute l'Europe, de Madrid à Vienne, à Copenhague, à Stockholm, à Saint-Pétersbourg, amassant de nombreux matériaux pour des études dont il enrichissait les principales revues de Paris et des départements, et dont ce recueil a eu la plus grande partie. Mais le livre qui restera son meilleur titre est ce gros et solide volume sur les *Amateurs d'autrefois*, qui nous présente les Grolier, les de Thou, les Jabach, les Crozat, les Mariette et tous ces collectionneurs justement renommés pour leur zèle acharné et leur goût délicat.

Clément de Ris était de leur famille : lui aussi, il avait la science et l'amour des belles estampes et des beaux livres; il lui plaisait de se distraire de ses autres travaux par une collaboration récréative au *Bulletin des bibliophiles*; il croyait que les livres rendent meilleur : « Connaissez-vous un seul bibliophile qui n'ait pas été un homme modéré, indulgent, de relations aussi agréables que sûres, facile dans ses rapports, fidèle

1. Voy. les piquants et fantaisistes *Mémoires de l'Académie de Bellesme*, par M. de Saint-Santin (marquis de Chennevières).

dans ses amitiés, sévère pour lui, faible pour les autres? » En songeant à Grolier, Clément de Ris trace son propre portrait. Nul, en effet, n'eut de plus rares qualités de cœur et d'esprit: constant dans ses affections, amoureux de son métier, serviable et dévoué, d'une égalité d'humeur que la maladie n'avait point altérée, toujours bon et souriant, il appelait l'amitié sans effort, par les franches séductions de son excellente nature. Qui n'était heureux de causer avec lui et ne sortait de ces entretiens instruit et charmé? Quelle pénétrante chaleur de parole, et en même temps quel ordre, quelle méthode, quelle sage économie dans la suite facile des idées!

Conservateur du Musée historique de Versailles depuis 1875, ce n'était pas sans regret qu'il avait quitté la maison mère, le Louvre adoré; mais il y retournait aussi souvent que possible, saisissant avec empressement toutes les occasions, et de Paris on venait le voir dans sa calme retraite du royal château, où sa sérénité était parfois troublée par les sourdes compétitions qui s'agitaient autour d'une place enviée, que personne n'eût tenue comme lui. Toujours actif, malgré les premières atteintes du mal dont le dénouement était si proche, il prêtait son concours aux travaux et aux expositions du *Musée des Arts décoratifs*, qui lui doit quelques-uns de ses catalogues les mieux rédigés.

Jamais son dévouement ne fit défaut à cette œuvre, dont il appréciait l'utile portée et dont les collaborateurs les plus assidus étaient au nombre de ses meilleurs amis. Plus d'une fois nous avons donné ensemble d'agréables heures à ces *Arts décoratifs* qui nous intéressaient également. Son esprit alerte et vif, son entrain, sa bonne humeur changeaient les menues fatigues du travail en un véritable plaisir. Combien ne regretta-t-il pas de ne pouvoir fournir à notre dernière exposition son contingent de précieux conseils! Il ne la vit même pas; la maladie le retenait à Versailles, où de tendres soins auraient prolongé sa vie si l'affection la plus dévouée, la sollicitude la plus vigilante d'une épouse et d'une fille suffisaient à désarmer la mort. Au moins il a jusqu'à la fin conservé toute la netteté de sa saine et lucide intelligence; ses dernières minutes même ont été employées à ces conversations sur l'art qui, après avoir été le charme de toute sa vie, restaient la plus sûre distraction de ses continuelles souffrances. Nous causions avec lui d'un court voyage que nous venions de faire en Italie; il nous félicitait d'avoir revu tant de belles choses; il croyait presque les revoir avec nous, et le réveil de ces souvenirs ranimait son bon et doux visage, quand tout à coup, pris d'une douleur subite, il s'écria : « Je n'en puis plus, » et expira presque aussitôt, non sans avoir eu le temps d'entendre les consolantes paroles de la

religion, qu'il pratiquait avec un pieux respect. Mort prématurée, sans doute, et cruellement soudaine pour la veuve et la fille qui le pleurent, pour nous tous qui l'avons connu et chéri, mais heureuse, en somme, puisqu'elle a été exempte des rudes épreuves de l'agonie et que jusqu'au moment suprême Clément de Ris a pu parler de ce qu'il a tant aimé.

CHARLES EPHRUSSI.

15 octobre 1882.





LA TENDRESSE CHAMPÊTRE
Fac-simile d'une eau forte d'Adrien Van Ostade

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Lemercier et Cie Paris





MEISSONIER PINX. P. LE RAT SC.

LA VEDETTE

(Galerie de Chantilly.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon Paris.

LA CATHÉDRALE D'ALBI



Quel est l'homme au fait des choses d'art de notre France qui ne connaisse la cathédrale d'Albi? Qui donc oserait ignorer ce curieux monument construit en briques comme les palais de Khorsabad, présentant la forme d'un rectangle à une seule nef comme un temple antique d'Athènes ou de Sélinonte, dont le péristyle aurait été jeté dans les airs par quelque maître d'œuvre audacieux?

L'étrange cathédrale de Bernard de Castanet, posée sur un promontoire, à cent cinquante pieds au-dessus du Tarn, n'a rien qui rappelle extérieurement la foi tranquille et joyeuse du moyen âge. Les fenêtres de l'édifice sont étroites, on dirait des meurtrières, et l'outil qui les a furtivement pratiquées a choisi le court intervalle laissé libre entre deux contreforts. Deux tours se dressent menaçantes devant le *pronaos* du temple dont elles forment l'avant-corps. A l'intérieur, l'architecte a supprimé toute division, de telle sorte que la cathédrale d'Albi pût servir au besoin de salle de congrès, ou renfermer dans son enceinte les catholiques assiégés, aux heures des luttes religieuses. Tel est l'aspect de cette église, qu'elle éveille invinciblement l'idée d'une forteresse. Sa situation, son plan, ses membres d'architecture qui sont autant d'ouvrages de défense, le péristyle aérien, renfermé dans l'intérieur comme une passerelle ménagée aux défenseurs pour surveiller l'assaillant, tout, dans cette Acropole de la ville méridionale, parle

à l'esprit de batailles acharnées, de victoires incertaines, de représailles possibles.

Imposer au vaincu, prévenir toute revanche triomphante de la part de l'hérésie, telle fut, à n'en pas douter, la pensée fixe de Bernard de Castanet.

Ce fut d'ailleurs un homme éminent, ce Bernard de Castanet, évêque et seigneur temporel d'Albi, que ses diocésains devaient chasser en 1308, et qui mourut cardinal après avoir été chargé par le pape de poursuivre la canonisation de Louis IX. Lorsqu'il résolut d'élever la cathédrale que nous admirons, le souvenir des conciles d'Albi était présent à toutes les mémoires. On se rappelait encore l'assemblée de 1176, à l'issue de laquelle les Albigeois, pressés par leurs propres arbitres de souscrire avec serment à la profession de foi orthodoxe, avaient refusé.

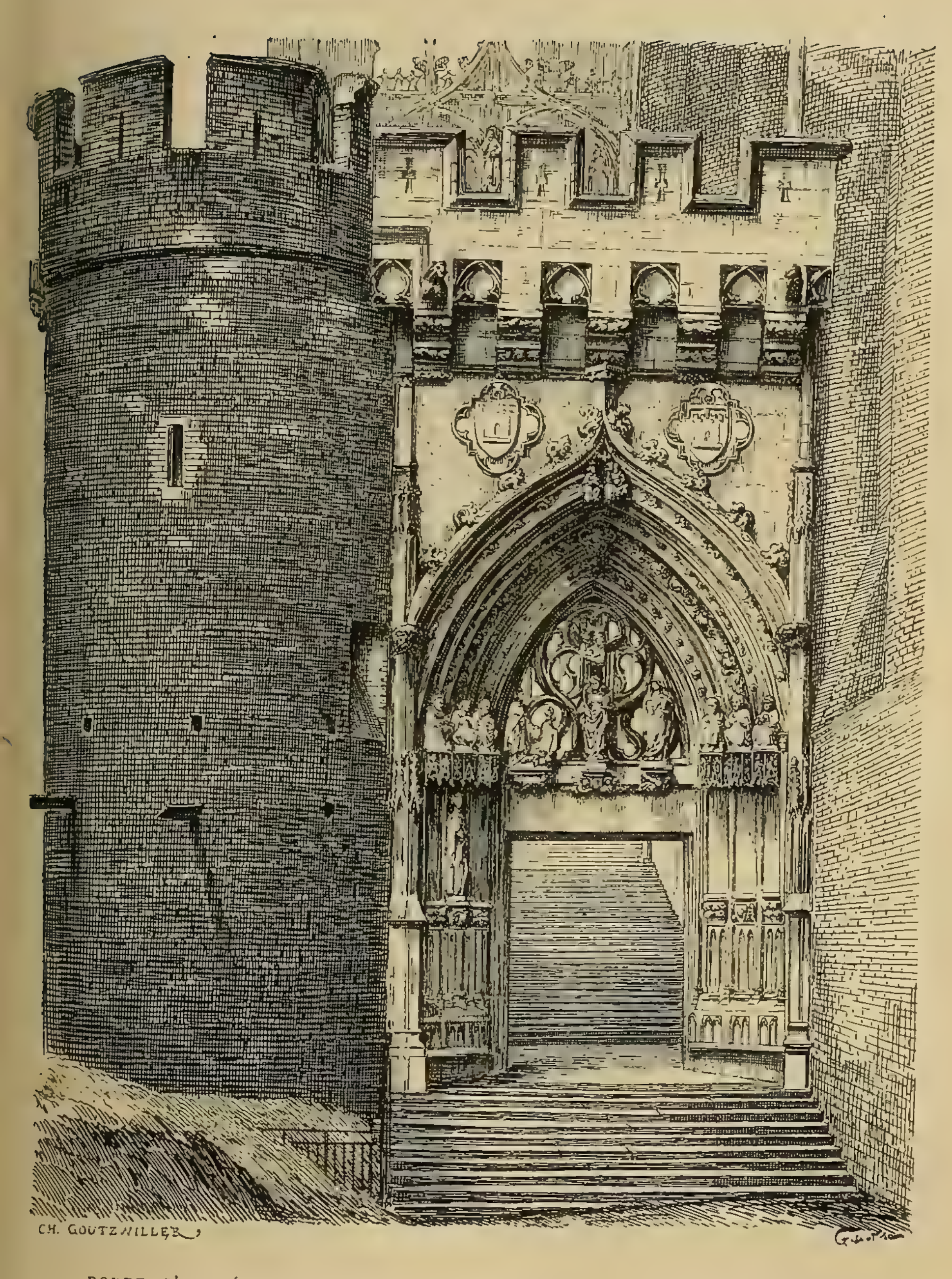
L'assemblée de 1254, présidée par l'évêque d'Avignon, légat du saint-siège, datait seulement de quelques années. Les hérétiques s'étaient vu condamner dans ce concile à des pénalités de plus d'un genre. Une haine sourde grondait. Un calme apparent régnait sur la cité, mais ce n'était peut-être qu'un armistice. De part et d'autre, les esprits se sentaient en travail. Aussi était-ce inutilement que le projet de construire une cathédrale était arrêté depuis trois quarts de siècle : les guerres civiles ne sont pas propices aux grandes œuvres.

A son avènement à l'épiscopat, en l'an 1275, Bernard de Castanet résolut d'intéresser la cité tout entière à l'édification du temple projeté. Il entendait faire de ce monument le signe éclatant de la paix sociale et religieuse reconquise chez les Albigeois.

On a dit que Bernard de Castanet, après avoir posé la première pierre de l'édifice, le 15 août 1282, fut lui-même l'architecte de la cathédrale. De ce fait, aucune preuve[1]. Mais, au surplus, qu'importe? Un écrivain fort expert dans l'histoire du pays, M. Émile Jolibois, nous apprend que « l'évêque consacra le vingtième de ses revenus et ceux de la première année de tous les bénéfices dont il disposait à l'exécution des travaux; le chapitre s'imposa le même sacrifice pendant vingt ans, et le clergé diocésain, convoqué en assemblée générale, voulut aussi contribuer à l'œuvre. On y appliqua également une partie des biens confisqués sur les hérétiques[2]. » Ce témoignage suffit à l'éloge de Bernard de Castanet. Il

1. Si l'hypothèse à laquelle nous faisons allusion ici demeure sans preuves, il reste absolument hors de doute que la cathédrale fut entreprise peu après 1275, et non, comme le dit par erreur Viollet-le-Duc, « vers le milieu du XIVe siècle. » (Voy. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 380.)

2. *Revue du département du Tarn*, n° 21, juillet 1877, p. 324.



PORTE D'ENTRÉE, DE DOMINIQUE DE FLORENCE, A LA CATHÉDRALE D'ALBI.

fut assurément habile, et je ne m'inquiète pas de savoir si le fondateur de la cathédrale d'Albi était en mesure de tenir le compas.

D'ailleurs, la tâche entreprise sera longue ; Castanet quittera son siège épiscopal pour aller occuper celui du Puy, lorsque les murs de Sainte-Cécile seront encore loin d'être achevés. Il faudra cent ans pour terminer le gros œuvre. Ce n'est donc point Bernard de Castanet qui put imposer à ses successeurs le programme des sculptures curieuses de la cathédrale. Il ne put être davantage l'inspirateur des fresques. Or c'est la décoration intérieure de Sainte-Cécile qui constitue sa richesse et sa grâce. Les murs sont d'un donjon. Ainsi l'avait voulu Castanet, dont le plan comportait une enceinte crénelée enveloppant l'église. Le prudent constructeur ne voulait pas être surpris : il se souvenait de la plainte éloquente mais stérile que le poète met sur les lèvres du héros troyen :

Si mens non læva fuisset,
Trojaque nunc stares, Priamique arx alta maneres.

Mais encore que le prélat n'ait pas vu dans son harmonie le monument dont la conception lui appartient, son mérite reste intact. C'est bien son plan qui paraît avoir été suivi par ses successeurs Bertrand II des Bordes, Géraud II, Bérauld de Fargues, qui gouvernèrent Albi de 1308 à 1334. Sous l'épiscopat de Hugues Aubert fut érigée la tour du clocher. L'achèvement du gros œuvre suivit de près et, à l'aube du xve siècle, Dominique de Florence, évêque d'Albi pour la seconde fois, vit commencer les sculptures du temple, trop tôt interrompues, et reprises seulement après 1462, date de l'élection de l'évêque Jean Jouffroy. Les travaux de Sainte-Cécile suivirent alors un cours régulier, et en 1519, sous l'épiscopat de Jean-Jacques de Robertet, la cathédrale d'Albi, riche du baldaquin, du jubé, du chœur, des vingt-neuf chapelles rayonnantes, des voûtes peintes que tout le monde a vues, se dressait dans sa fière majesté.

Un historien de ce monument, M. Crozes, l'appelle « l'hymne de la croisade triomphante. » Chateaubriand proclame que « ce n'est pas seulement une église, c'est un admirable musée. » Viollet-le-Duc est frappé par la décoration qui est, dit-il, « d'un grand effet. » Et ailleurs il écrit : « La cathédrale d'Albi est certainement l'édifice le plus imposant des provinces du midi. » Mais qu'ai-je besoin de rappeler ces noms? Ceux qui ont admiré Sainte-Cécile d'Albi n'attendent pas qu'aucun témoignage écrit ajoute à leur propre sentiment, et ceux qui, moins heureux, n'ont pu voir l'orgueilleuse cathédrale... ceux-là seront pleins de gratitude envers trois Albigeois que je vais nommer : MM. Aillaud, de Rivières et Rolland.

Suis-je excusable? Je ne vous ai pas dit encore l'occasion de cette

étude. Elle est dans la rencontre fortuite d'un maître-livre dont les planches, le texte, le format, la typographie, dignes en tous points du monument que MM. Aillaud, de Rivières et Rolland voulaient exalter, réveilleront les plus doux souvenirs. C'est en feuilletant le splendide ouvrage : la *Cathédrale de Sainte-Cécile d'Albi*[1], que, sans y prendre garde, j'ai subi le charme ; et me voilà contemplant la porte de Dominique de Florence, le Baldaquin, le Portail principal, habilement restaurés par M. César Daly. Les murs extérieurs surélevés attendent encore leurs créneaux ; les tourelles projetées pour les contreforts seraient évidemment un non-sens, mais les modifications indiquées par la logique coûteront à peine quelques millions ; — nous n'avons pas à en parler ici.

Parlons plutôt, si vous le voulez, des sculptures et des fresques respectées par l'éternel ennemi, le temps, — *rerum tempus edax*, disait Ovide, — et que la main de l'homme n'a pas trop mutilées.

La porte de Dominique de Florence n'est pas, comme on pourrait le penser, ouverte sur la façade principale de l'église. Aucune baie ne donne accès dans l'édifice sur le mur occidental, défendu par son avant-corps, sorte de quadrilatère gigantesque. Une chapelle, dédiée à saint Clair, occupe depuis la fin du XVIIe siècle l'étroit espace compris entre les tours. Antérieurement, un corps de garde y siégeait. C'est de là que les hommes d'armes du seigneur d'Albi surveillaient, par une déchirure de la brique, les moindres mouvements des gens de Castelviel. C'est donc sur le mur latéral sud que se trouve placée la porte d'honneur de la cathédrale. Elle est protégée par une tour crénelée, dernier vestige des fortifications dont on avait entouré l'édifice. Construite en pierre, la porte de Dominique de Florence, surmontée de créneaux et de mâchicoulis, aurait l'aspect d'une porte de courtine sans les sculptures de son tympan. Ces sculptures sont modernes. M. Prouha est l'auteur des maquettes et M. Nelly les a exécutées de grandeur naturelle.

Nous montons.

Au sommet de l'emmarchement, haut de cinquante degrés, nous voici sous le porche. OEuvre des derniers artistes du moyen âge, ce porche en pierre blanche, qui contraste avec la brique du monument, est voûté et dominé par un riche baldaquin, dont les ornements ressemblent aux branches entremêlées de quelques chênes centenaires. Vingt statues superposées décorent les pieds-droits, indice de la richesse sculpturale qui tout à l'heure émerveillera le pèlerin. L'effet du porche est grandiose ; ses voussures ajourées, les festons et les redents à travers lesquels se joue

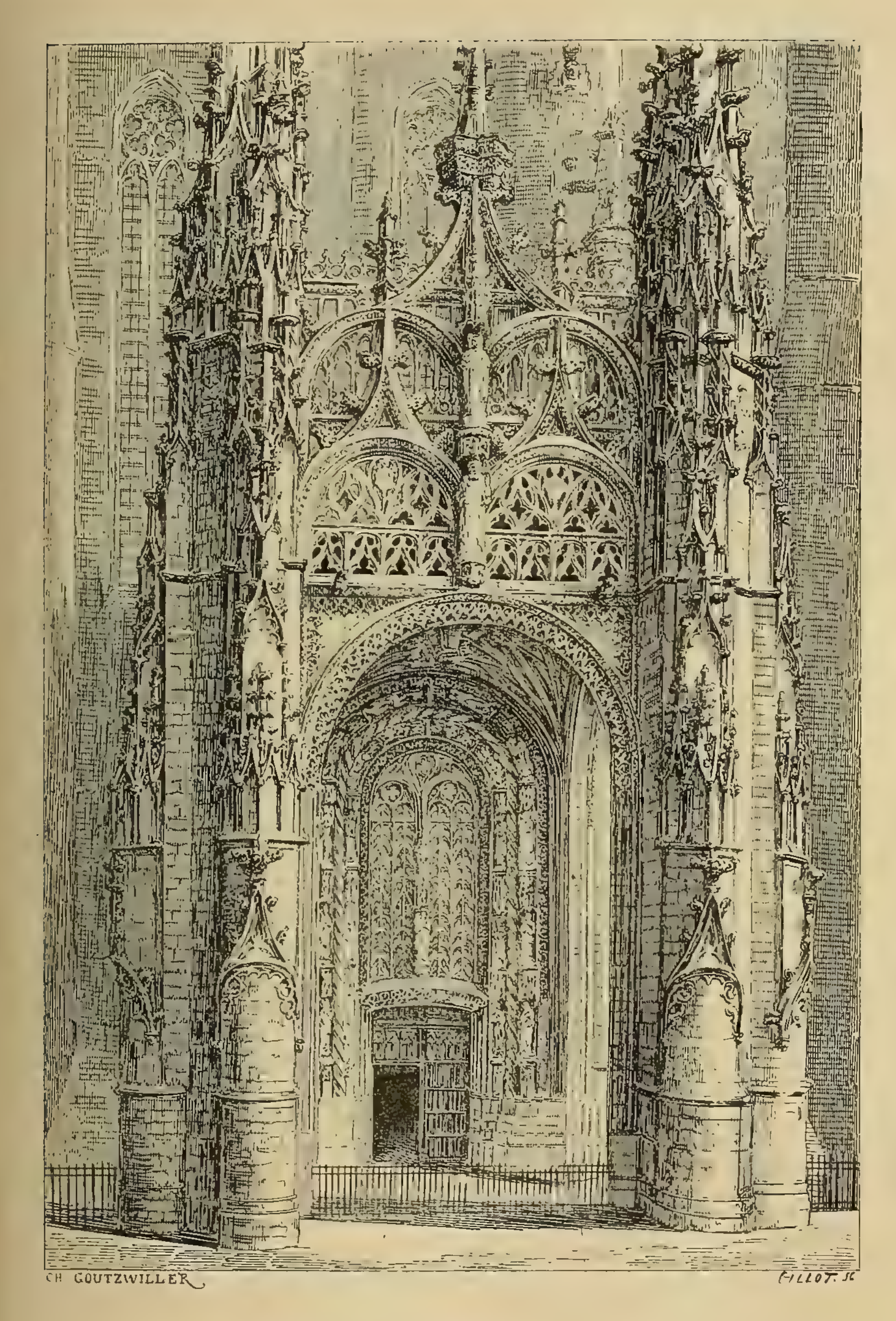
1. Toulouse, 1 vol. in-folio.

sans ressauts le soleil du Midi font une opposition des plus heureuses avec les contreforts semi-elliptiques, privés d'ornements et bâtis en briques rouges, qui leur servent de fond et en même temps de repoussoir. Le beau porche de Sainte-Cécile est comme le sourire imprévu d'un visage douloureux et sévère.

Lorsqu'on pénètre dans l'église, l'immensité du vaisseau impressionne et saisit. Une nef, longue de cent sept mètres, mesurant vingt-huit mètres de largeur, se développe sous une voûte ogivale dont les seuls supports sont des colonnes engagées dans les murs latéraux. A vrai dire, l'étendue de la voûte fait oublier sa forme ogivale. Et si la pensée s'arrête à l'étude de cette partie de l'édifice, on se prend à regretter que l'architecte n'ait pas adopté le plein cintre. Pure concession faite aux contemporains. Le caractère de force et de simplicité, résolument écrit dans le plan général, donne, en dépit de l'ogive, à la cathédrale d'Albi l'aspect sobre et durable d'un édifice roman. L'ogive étant un arc brisé, plus la pierre fait effort pour s'élever sous l'invisible poussée qui a rompu sa courbe régulière, plus l'ogive, dans son frêle profil, satisfait le regard. Il y a plus, c'est au sommet de colonnes effilées et nombreuses que l'on conçoit ces jeux d'équilibre, ces lignes élégantes, presque verticales, tant l'inclinaison qui les rapproche paraît un caprice de l'artiste. En retour, une voûte ogivale dont la retombée se fait sentir sur les parois du monument; à moitié de leur hauteur, des arcs qui se cherchent lentement avant de se rejoindre, enlèvent à l'édifice une part de son élevation. Tel est le cas de Sainte-Cécile d'Albi.

Cependant ce temple subjugue. Des mains habiles ont atténué ce que la voûte pouvait avoir de pesant en la couvrant de peintures; une lumière avare se glisse par les hautes fenêtres et répand un jour mystérieux sur les ors assourdis, les tons que le temps a transposés dans un *decrescendo* d'une harmonie parfaite, les faisceaux de colonnettes, les nervures, les balustrades, les statues. Aussi la foule de personnages que des maîtres d'œuvre ont faits les gardiens et les hôtes de la cathédrale, paraît-elle vivre sous la clarté douteuse qui les enveloppe.

Ce qui, après le splendide baldaquin du porche, appelle l'attention, c'est le jubé qui est, lui aussi, la porte d'un monument. Ce n'est pas trop dire, en effet, que de comparer le chœur de l'église Sainte-Cécile à un monument. Il affecte la forme de la cathédrale elle-même, et ne mesure pas moins de trente-sept mètres de longueur. Entouré d'une clôture de pierre élégamment et précieusement fouillée, le chœur occupe la partie septentrionale de la nef, en laissant de chaque côté un large déambulatoire qui permet d'accéder aux chapelles et d'atteindre à l'abside sans



BALDAQUIN ET PORCHE EXTÉRIEUR DE LA CATHEDRALE D'ALBI.

traverser le sanctuaire. Monument complet et isolé, c'est vraiment un édifice dans l'édifice, une église dans l'église.

Autant l'aspect extérieur de la cathédrale d'Albi est empreint d'un caractère farouche, redoutable, autant le jubé fait naître dans l'esprit l'impression contraire. Quand on s'approche de ce merveilleux ouvrage, dont la clôture occidentale comporte cinq baies qui semblent correspondre aux nefs d'une basilique, on s'arrête à contempler les ornements sans nombre, indescriptibles, d'une variété, d'une souplesse que la pierre comporte rarement. Ici, ce sont de fines dentelures; là, des arabesques aux courbes sans fin; plus haut, la pierre allégie paraît jaillir comme une gerbe fluide, et sur l'arête des bandeaux pendent, comme des stalactites, des touffes ajourées qui font penser à des mousses. Les pieds-droits de cette riche clôture, qui se poursuit autour du chœur, sont ornés de statues : *Adam et Ève*, nus et repentants, sont placés de chaque côté de l'entrée principale du jubé, à la hauteur de la balustrade. Puis, c'est *Josias*, l'œil plein de mots, *Nahum* résolu, *Jonas* aux joues nuancées d'impatience, *Esdras* au front rayonnant, *Job* à l'attitude résignée; *Judith* les suit de près. M. de Rivières a eu raison d'insister sur la richesse du costume de la veuve de Manassé. Le sculpteur a voulu, sans nul doute, nous rappeler que Judith s'est rendue, superbement parée, au camp de Saosduchéus; aussi « les cheveux nattés de sa statue sont-ils recouverts d'un bandeau orné de perles et de pierreries. La robe garnie de fourrures est également enrichie de pierreries aux manches, le corsage est garni de perles. Au cou pend un collier supportant un médaillon ciselé. La ceinture, brodée d'orfèvreries, laisse pendre une chaîne que termine une boule. Les yeux baissés avec modestie, Judith tient la jupe de son vêtement légèrement relevée, et une inscription qui se perd dans la frange de la robe permet de lire cette magnifique invocation de l'heroïne de Béthulie : TU QUIA PIUS ES MISERERE NOSTRI ET IN TUO FLAGELLO VINDICA INIQUITATES NOSTRAS. »

C'est volontairement que nous avons emprunté la description de cette figure à M. de Rivières. L'étude de la statue de Judith nous eût permis d'en relever nous-même le caractère, mais nous avons voulu que notre lecteur se rendît compte du soin minutieux apporté par M. Aillaud et ses collaborateurs dans la composition de l'ouvrage dont nous parlons plus haut sur la cathédrale d'Albi.

Abdias dans sa large pèlerine, *Aggaeus* coiffé du chaperon, *Daniel* au regard mélancolique, *Miché* inflexible, *Sophoni* qui compte sur ses doigts, *Osée* impénétrable, *Isaïe* plein de mansuétude, *Jérémie* calme et fier, *Siméon* qui tient ses bras croisés comme un homme dont la tâche est rem-

plie et qui va prononcer le *Nunc dimittis*, *Jacob*, les deux *Zacharie*, *Amos*, *David* qui tient la harpe, *Johel* l'inspiré, *Malachias*, *Ézéchiel*, *Jonathas*,



FIGURE DE LA SAINTE VIERGE.

(Clôture du chœur de la cathédrale d'Albi.)

Habacuc, *Baruth*, *Josaphat*, *Salomon*, *Tobie*, deux *patriarches* inconnus et *Esther* complètent la décoration extérieure du sanctuaire. La figure d'Esther est d'une grâce achevée. La tête est fine, les lèvres sont légè–

rement boudeuses, le cou a été modelé avec un sentiment très juste et une réelle distinction. Nous préférons la statue d'Esther à celle de Judith.

Après les personnages de l'ancienne Loi qui ont annoncé la venue du Christ, voici, à l'intérieur du chœur, les saints du Nouveau Testament. C'est tout d'abord la *Vierge* à l'heure de l'Annonciation. Debout, demi-troublée par les paroles de l'Ange qui la salue, elle baisse le regard; sa main gauche pose sur le livre dans lequel elle méditait tout à l'heure, et la main droite relevée sur la poitrine indique la surprise de la Vierge, toute confuse des hautes destinées qui l'attendent. Ses longues tresses dénouées roulent sur les épaules de la jeune fille. Un dais d'une grande richesse surmonte la statue, et des détails qui ne sont pas sans ressemblance avec la végétation d'un arbre aux fortes ramures servent de cadre à la *Vierge*.

Saint Jude, tourmenté dans sa pose; *Saint Philippe*, *Saint Mathias*, les deux *Saints Jacques*, *Saint Pierre*, *Saint Paul* et *Saint Jean le Précurseur* font cortège à la *Vierge portant l'Enfant Jésus dans ses bras*. Ce dernier groupe est de toute perfection. La tête de la Vierge, son attitude, son regard, le mouvement des draperies, les proportions générales qui n'ont aucun rapport avec celles des autres figures, la plupart pesantes et rablées, font de ce groupe le chef-d'œuvre sculpté de la cathédrale d'Albi.

Saint André, *Saint Jean l'Évangéliste*, *Saint Thomas*, *Saint Barthélemy*, *Saint Simon*, *Saint Mathieu* sont placés en retour à l'intérieur du sanctuaire, dont l'abside est occupée par la *Vierge mère*. Chacun d'eux déroule un philactère sur lequel est gravé l'un des douze articles du Symbole des Apôtres. Sur les deux portes latérales du chœur se dressent les statues de *Constantin le Grand* et de *Charlemagne*, qui furent les défenseurs armés de la foi. Sur l'arcade centrale du jubé, *Sainte Cécile* portant l'orgue et la palme, la tête couronnée de lis, est vêtue comme une opulente patricienne, et au-dessus de stalles se profilent dans leurs niches simulées soixante-douze statuettes d'*Anges*, aux philactères blancs et lisses, sauf un sur lequel est écrit : *Gloria in excelsis*... Que veulent dire ces emblèmes, sinon que les hymnes célestes sont intraduisibles dans la langue des hommes?

Toutes ces statues sont peintes. La chevelure de *Saint Jean l'Évangéliste* est dorée. Les personnages portent les divers costumes en usage au xve siècle, tels que la tunique, la robe, le manteau de pèlerin, le chaperon, le bonnet, la toque à ailes et la toque godronnée retenue par des cordons à houppes, le casque, le justaucorps complétés par le collier, la cordelière, l'agrafe fleuronnée, la ceinture de cuir à laquelle est suspendue l'aumônière.

Cette décoration sculptée est du xve siècle. Nous en trouvons la



LA VIERGE ET L'ENFANT.

(Clôture du chœur de la cathédrale d'Albi.)

preuve sous la plume de M. Rolland, dans la notice au style chaleureux dont il a fait précéder l'ouvrage de M. Aillaud, et qui est dans son genre une introduction comparable au portique de Dominique de Florence. «Après Jouffroy, écrit M. Rolland, les deux d'Amboise, Charles et Jacques de Robertet, Adrien et Aymar Gouffier de Boissy, le fameux Duprat et les cardinaux de Lorraine participent tous, plus ou moins, à l'embellissement et à la décoration du monument. Mais c'est surtout aux deux d'Amboise que revient la plus grande part d'honneur et de gloire, car c'est le premier de ce nom qui fit construire le chœur, et c'est sous l'épiscopat du second que furent exécutées presque toutes les fresques de la nef [1]. » Or Louis Ier d'Amboise fut évêque d'Albi depuis le 24 janvier 1474 jusqu'au mois de mai 1497. C'est donc par inadvertance que Viollet-le-Duc place la construction du chœur de Sainte-Cécile au XVIe siècle [2].

Une erreur plus regrettable a été commise par le grand nombre des écrivains qui se sont occupés de la cathédrale d'Albi. Les peintures dont il nous reste à parler sont l'œuvre d'artistes italiens. Elles furent exécutées pendant la première moitié du XVIe siècle. Par une confusion très explicable, mais qui ne doit pas se perpétuer, on a dit que la décoration de Sainte-Cécile était une œuvre de facture étrangère, contemporaine de la Renaissance, et, sous ce terme général de décoration, maint écrivain a compris la partie sculpturale en même temps que les fresques. Il en faut revenir. Si la peinture de la cathédrale d'Albi est italienne, la sculpture, comme l'architecture, en est purement française. Elle a trop de points de contact avec les œuvres contemporaines du règne de Louis XI et de Charles VIII; elle rappelle trop bien les figures du *Puits de Moïse*, certaines statues de Chartres et de Saint-Wulfran d'Abbeville, par la vérité des têtes, la recherche de l'expression, la nature de la pose, la justesse des draperies, mais aussi par ses proportions courtes, pour qu'aucun souffle venu de Florence ait passé dans l'âme des sculpteurs de Sainte-Cécile. Ce ne sont point là les lignes grêles dans leur pondération toujours séduisante, mais conventionnelle, qui distinguent la sculpture d'Italie au XVe siècle et la font inimitable, parce qu'on n'imite sans péril que la nature observée dans sa simplicité naïve et puissante.

« On a prétendu, écrit M. Jolibois, que ces statues sont trop courtes; mais peut-être l'artiste a-t-il cru devoir tenir compte de l'espace restreint et par conséquent de la distance à laquelle le spectateur peut se placer pour les voir convenablement. Dans tous les cas, nous rejetons la tradi-

1. *Notice sur la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, p. 18.

2. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. Ier, p. 20, 226; t. II, p. 381; t. III, p. 470; t. VI, p. 149.

tion qui veut que ces statues aient été faites ainsi à cause de la taille peu élevée de l'évêque qui les avait commandées. Cet évêque, Louis d'Amboise, était un homme d'un grand mérite, et nous ne saurions admettre qu'il ait pu se prêter à cette basse adulation, qui ne nous étonnerait pas moins de la part de l'artiste[1]. » M. Jolibois n'a pas tort de rejeter une assertion dénuée de tout bon sens, mais le seul fait du crédit qu'elle a pu rencontrer prouve que les moins experts ont été frappés à diverses époques par le défaut d'élégance des statues de Sainte-Cécile, défaut largement compensé, ne craignons pas de le dire. La sculpture du chœur de la cathédrale d'Albi atteste une recherche de la vie, une docilité de l'esprit et de la main chez le statuaire en face de la nature, qui peuvent n'être pas ce qu'on appelle le style, mais qui en sont la promesse, les signes précurseurs, les plus sûrs garants. Du reste, le groupe de la *Vierge mère* et la statue d'*Esther* unissent aux qualités essentielles dont nous trouvons la marque sur la plupart des *Patriarches* ou des *Apôtres*, cette fleur impalpable et souveraine, la grâce. Qu'on les rapproche du *Saint Sébastien* placé dans la chapelle Sainte-Croix, et qui est une œuvre du XVI[e] siècle, on suivra sans peine la gradation par laquelle devait passer notre école de sculpture au point de vue de la forme. Nous n'oserions affirmer, d'ailleurs, que la *Vierge mère*, qui est vraiment une œuvre sans défaut, n'ait pas été sculptée postérieurement à la figure d'*Esther* et au reste des statues du chœur.

Nous ne quittons pas la chapelle Sainte-Croix. Les murs de cette chapelle, couverts de peintures comme toutes les parois de la cathédrale, nous montrent *Sainte Hélène entrant à Jérusalem*. La mère de Constantin est à cheval, suivie d'une brillante escorte de femmes d'honneur et de suivants, également à cheval. Sur un second panneau, *Sainte Hélène reçoit la déposition des anciens de Jérusalem*. L'impératrice est assise sur un trône, calme, impassible, écoutant les témoignages qu'elle sollicite, afin de découvrir l'emplacement de la vraie croix.

Si belles que soient ces compositions dans lesquelles, selon la mode de l'époque, tous les personnages portent le costume du XV[e] siècle, il faut leur préférer la grande fresque du *Jugement dernier*. Cette page magistrale renferme, dans la confusion des suprêmes assises, des pontifes, des moines, des reines, des religieuses, des hommes d'armes, des nobles, des paysans et un roi de France que l'on croit être saint Louis. Maladroitement mutilée, cette fresque, encore belle dans les parties qui n'ont pas souffert de la stupidité des hommes, a été fidèlement reproduite par les

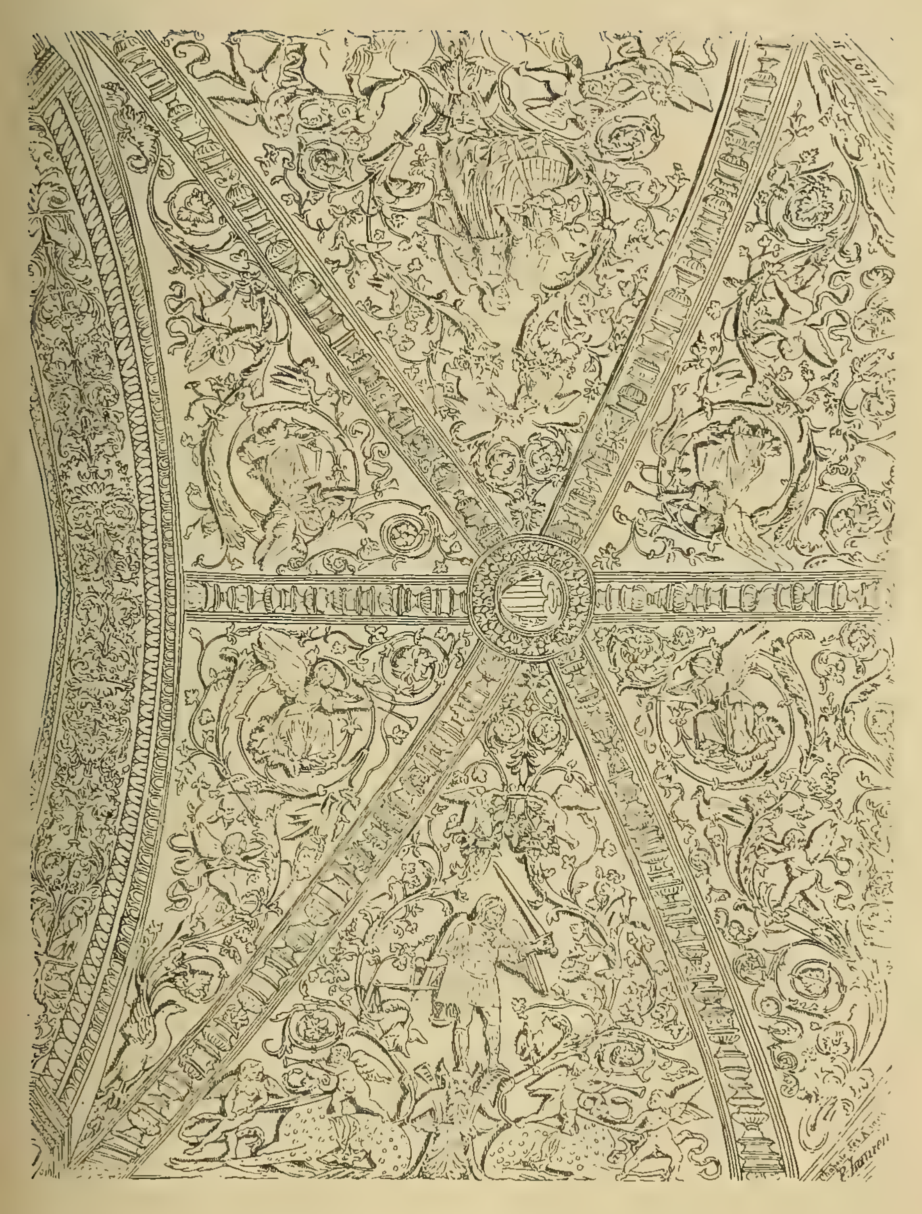
1. *Revue du département du Tarn*, n° 17, mars 1877, p. 259.

soins de M. Aillaud. Il n'est pas une tête de cette vaste composition qui ne soit digne d'une étude attentive...

Mais souvenons-nous du supplice de Prométhée. Il y a certaines audaces dont on peut se repentir; elles déjouent la puissance humaine. Ravir le feu du ciel sur le char du soleil a pu être dans les temps fabuleux une entreprise criminelle, mais tenter de décrire la voûte de Sainte-Cécile serait un projet parfaitement insensé. Deux mille mètres de superficie se déroulent sous votre regard. Un fond d'azur éclatant ajoute au relief des scènes bibliques, des paraboles, des légendes, des personnages dispersés au milieu d'arabesques réhaussés d'or, à travers lesquels l'œil, toujours séduit, donne à l'esprit du spectateur la sensation d'une flore inconnue, pleine de magie, d'exubérance et de caprices. La faune des rêves les plus étranges, tempérés par une main savante et déliée qui a pour règle le goût épuré de la belle période du xvi[e] siècle, couvre cette surface mille fois rompue par les nervures de la voûte, et chaque fragment devient un tout sous le pinceau de l'artiste, sans que l'unité générale souffre de cette inexprimable variété. C'est dans le livre de M. Aillaud que ceux qui n'ont pas vu les peintures de la cathédrale d'Albi devront les chercher; c'est au crayon de M. Paul Laurent que nous demandons de suppléer notre insuffisance pour faire apprécier de nos lecteurs la voûte de la chapelle des Anges, et c'est dans la tribune de l'abside que nous donnons rendez-vous au voyageur pour embrasser d'un coup d'œil et la voûte et les sculptures de la cathédrale d'Albi.

Il est permis de penser qu'en jetant un fond sur la voûte de Sainte-Cécile on a tenté de tromper le regard en faisant plus légères, plus sveltes les travées ogivales de cette immense étendue. Ce but n'a pas été complètement atteint. Un artiste, David d'Angers, traversant Albi, a laissé ces lignes sur son carnet de voyage : « La peinture n'a pas un aspect aussi religieux que la sculpture dans les monuments gothiques. Il semble qu'on soit dans un salon tapissé. La couleur est trop factice pour les temples. Il leur faut la durée et ce qui en rappelle l'idée. Il semble aussi que les peintures du plafond le rapprochent du sol, tandis que dans les vieilles basiliques la voûte paraît excessivement élevée par le vague mystérieux répandu sur la pierre noircie, qui reçoit peu de lumière des vitraux rendus obscurs par la couleur[1]. » Nous laissons au statuaire son opinion personnelle sur la couleur : n'oublions pas que toute pensée de sculpteur est relief. Mais ce qu'il faut retenir, c'est l'impression que lui a laissée la voûte. Il la juge rapprochée du sol, et ce sont les peintures

1. Voy. notre ouvrage *David d'Angers,* t. II, p. 258.



VOUTE DE LA CHAPELLE DES ANGES A LA CATHÉDRALE D'ALBI.

(Fresque italienne du commencement du XVIe siècle.)

qu'il accuse d'avoir alourdi l'ogive. David ne s'est pas rendu compte, dans sa visite rapide à Sainte-Cécile, de la véritable cause de son impression. C'est à l'architecture, c'est à l'adoption d'un parti, condamné ce semble par le plan primitif de la cathédrale, qu'il faut attribuer la lourdeur apparente des arceaux. Viollet-le-Duc a bien jugé le point qui nous occupe lorsqu'il a dit : « Cette décoration dissimule la lourdeur des voûtes. » Et plus loin : « Dépourvu de ses peintures, cet intérieur serait froid, triste et lourd[1]. »

Quelle est la date de la décoration picturale des chapelles et de la voûte? Quels sont les auteurs de ces pages importantes? M. de Rivières nous apprend que la fresque du *Jugement dernier* remonte aux premières années du xve siècle. Les fresques dans lesquelles est représentée *sainte Hélène* datent du dernier tiers du même siècle : elles ont été commandées par le cardinal Jean III Jouffroy, qui occupa, nous le savons, le siège épiscopal d'Albi du 10 décembre 1462 au 24 novembre 1473. La voûte de la chapelle des Anges est de 1509, c'est M. de Rivières qui nous fournit ce détail. On remarque d'ailleurs dans cette fresque, peinte en grisaille sur fond azur rehaussé d'or, et d'une admirable conservation, les armes d'Amboise placées au centre du berceau de la voûte. Louis II d'Amboise gouverna l'église d'Albi de mai 1497 à décembre 1510.

C'est à ce même prélat, nous l'avons vu, que revient l'honneur des peintures de la grande voûte. A défaut de preuves historiques, les arabesques aux rameaux sans fin renoués de fines bandelettes, les enroulements de feuillages, les faisceaux de tiges recourbées, tous les ornements d'une ingénieuse élégance qui servent de cadre aux scènes de la voûte — et les font oublier — nous avertissent que nous sommes à l'époque où Raphaël exécutait lui-même les arabesques du Vatican.

Si les décorateurs de la cathédrale d'Albi n'ont pas reçu les enseignements de Raphaël, ils viennent de sa patrie. On relève sur divers points de l'édifice les inscriptions suivantes : *Johannes Franciscus Doneja, pictor italus, de Carpa, fecit anno 1513. — Ambrozio Lorenzio de Modena. — Ve..... de Bolonia. — Violano Julio italiano. — Dio..... Antonio de Lodi. — Ursilio. — Carpo. — Purchio. — Paulo Julio. — Lucrezia cantora Bolognesa.* « Que signifie cette dernière inscription? dit M. Rolland. Les érudits ont cherché à l'expliquer, mais en pure perte, parce qu'ils n'ont pas voulu y voir ce que toute intelligence simple et naïve y verra : le souvenir d'un doux lien, le gage d'une tendresse fidèle, le désir du retour vers la terre natale, et la preuve de

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. Ier, p. 226.

l'éternelle aspiration de l'âme vers l'objet aimé. » Il nous souvient qu'Hippolyte Flandrin décorant l'église Saint-Paul de Nîmes, inscrivit dans l'épaisseur d'un pli de la draperie du Christ, près du cœur, — c'est M. Delaborde qui raconte ce fait, — les noms de son père, de sa mère, de sa sœur et de ses frères, de sa femme et de ses enfants, de tous ceux qu'il avait perdus ou que Dieu lui avait laissés, de tous ceux qu'il avait aimés ou qu'il aimait. Le peintre anonyme de la cathédrale d'Albi l'avait donc devancé de quatre siècles dans cette confidence à laquelle l'âme aimante résiste malaisément.

Telle est l'étonnante cathédrale que M. Aillaud a entrepris de faire admirer dans ses moindres détails. Comme autrefois, Percier pour la Colonne Trajane, Huyot pour le Temple de la Fortune, Achille Le Clère pour le Panthéon de Rome, Caristie pour le Temple de Sérapis, Blouet pour les Thermes de Caracalla, M. Aillaud a réuni dans des planches d'une fidélité parfaite l'architecture, la décoration sculpturale et une partie des fresques du monument albigeois. Mais, plus heureux que les artistes dont les noms se retrouvent sous notre plume, ce n'est pas une restauration présumée qu'il offre au public, c'est la traduction littérale d'un édifice que la France est fière de posséder.

M. de Rivières, l'un des collaborateurs de M. Aillaud, cite un mot de M. César Daly qu'il faut retenir : « Jamais Sainte-Cécile n'a été plus belle qu'aujourd'hui. » C'est qu'en effet le plus grand artiste qui soit au monde, le temps, l'a touchée de son doigt magique, et en atténuant la crudité des tons, les heurts inévitables, les lacunes que l'homme ne sait pas faire disparaître de son œuvre, parce qu'ils sont comme sa signature involontaire, le temps a marqué l'âge de la beauté pour la cathédrale d'Albi. L'heure est donc bien choisie, et il convenait de parler aux lecteurs de la *Gazette* d'un monument que la plupart d'entre eux ont certainement visité.

M. Rolland rappelle une légende qui a cours chez les Albigeois. Lorsqu'on entreprit d'élever la cathédrale, dans l'espoir de donner aux matériaux une solidité éternelle, on aurait décidé de faire les mortiers avec du vin. Nous ne savons ce qu'il faut penser de ce récit, mais la richesse de Sainte-Cécile d'Albi est tellement en dehors de l'austérité des cathédrales de l'Ouest et du Nord, qu'elle plonge l'esprit du pèlerin dans un trouble indéfinissable.

Elle est d'une beauté qui enivre.

Et, pour clore par le mot d'un artiste, nous dirons après le statuaire dont nous parlons plus haut : « On visite Sainte-Cécile avec intérêt ; on ne peut l'oublier. »

HENRY JOUIN.

LE CRUCIFIX DE MARBRE

DE BENVENUTO CELLINI[1]



ELLINI raconte dans ses Mémoires qu'il fit vœu de reproduire l'image du Christ telle qu'elle lui était apparue dans une vision, au temps où il était prisonnier au château Saint-Ange. Ce n'est pourtant qu'à Florence, vers l'année 1556, qu'il put commencer à mettre son projet à exécution ; il travailla son marbre avec ardeur, et l'œuvre fut assez promptement terminée.

L'artiste, qui avait entrepris et achevé cet ouvrage avec ses seules ressources personnelles, eut d'abord la pensée de le placer sur son propre tombeau, dans l'église de Santa-Maria-Novella. Les religieux du couvent avaient accepté le *Crucifix* avec empressement ; mais quand il s'agit de concéder la faculté de construire la tombe, ils dirent avoir besoin d'en référer aux marguilliers. Cellini fut blessé du procédé, et, malgré les instances des marguilliers eux-mêmes, il ne voulut plus entendre parler de laisser son Christ à leur église ; alors ce fut à celle de la Nunziata qu'il le destina. Sur ces entrefaites, Cosme, à qui on en avait parlé, vint le voir en compagnie de la duchesse Éléonore, et Benvenuto, flatté des éloges que lui prodiguèrent ses augustes visiteurs, consentit à se priver de son *Crucifix* pour le leur offrir. Il le dit dans ses Mémoires, et l'on en trouve la preuve dans ce passage d'une lettre du 26 décembre 1557, adressée au

1. L'étude que nous publions ici est empruntée à un travail considérable de M. Eugène Plon sur Benvenuto Cellini et son œuvre. Ce travail, d'un intérêt très nouveau, paraîtra prochainement en un volume de luxe illustré d'un grand nombre de reproductions. Notre collaborateur, M. Bonnaffé, en publiera un compte rendu dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

(N. D. L. R.)

duc : « Votre Excellence Illustrissime ayant la volonté de le placer dans un lieu de la ville à sa convenance, moi qui l'ai toujours volontiers servie et obéie, je ferai selon son bon plaisir. Mais si Elle se contente que dans sa très glorieuse ville je le mette dans une église à ma satisfaction, Votre Excellence gagnera le prix de ma peine, parce que, si les choses se passent ainsi, je n'en voudrai rien recevoir. S'il en est autrement, nos conventions exigent que j'en sois payé. » A cela le duc répond par ce rescrit : « Qu'il le mette où il voudra, car Son Excellence sera contente de ce qui le contentera ». Cosme semblait donc accepter alors cet avantage ; mais ensuite il donna ordre que le *Crucifix* lui fût porté au palais Pitti, ce qui eut lieu au mois d'août 1565. Restait à régler la question du payement ; ce fut l'occasion de longues et difficultueuses négociations.

L'artiste répétait qu'il avait exécuté cette statue pour lui-même et tout à ses frais ; que s'il l'avait voulu vendre, il ne l'aurait pas estimée moins de deux mille écus ; que cependant il consentirait à n'en recevoir que quinze cents, et que finalement il s'en rapporterait à la décision de son prince. Cependant il ajoutait cette réflexion fort judicieuse : « J'ai eu la déconvenue que le présent ait été refusé ; il est donc légitime que je sois payé selon la juste valeur de l'œuvre. » — « *Io fui disobbligato del dono ; e per questo è lecito che e' mi sia pagato il dovere.* » Une expertise trancha la difficulté, et il ne lui fut alloué que sept cents écus.

Les contemporains paraissent avoir fait le plus grand cas de cet ouvrage. Vasari en parle en ces termes :

> Le même Benvenuto a exécuté un *Crucifix* de marbre tout en ronde bosse, de grandeur naturelle, et qui dans son genre est la plus rare et la plus belle sculpture qui se puisse voir ; si bien que le seigneur duc le conserve, comme objet à lui très cher, dans le palais Pitti, avec l'intention de le placer dans la chapelle ou petite église qu'il fait construire audit lieu. Et cette petite église ne pouvait de nos jours posséder une chose plus digne d'elle et d'un si grand prince. En un mot, on ne saurait trop louer une telle œuvre.

Paolo Mini, dans sa *Difesa di Firenze,* qu'il faisait imprimer à Lyon en 1577, disait que ce crucifix, « *opera singolarissima* », se trouvait dans le garde-meuble des grands-ducs de Toscane. Il ignorait alors que le fils de Cosme l'avait envoyé au roi d'Espagne l'année précédente. Mais le même auteur, dans son *Discorso sopra la nobiltà di Firenze*, imprimé à Florence en 1593, ne manque pas de dire cette fois que « l'Espagne possède de Cellini un merveilleux *Crucifix* de marbre, et Florence un magnifique *Persée* de bronze ».

Malgré l'autorité de ce témoignage, l'assertion a été contestée. Jacopo

Rilli notamment, dans ses *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell' Accademia Fiorentina,* imprimées à Florence en 1700, trouve incompréhensible que Paolo Mini, après avoir dit que le *Crucifix* était à Florence, ait pu ensuite assurer que l'Espagne le possédait. Selon Rilli, le *Christ* de Cellini est bien certainement celui que, de son temps, on conserve dans les chapelles souterraines de l'église des grands-ducs de Toscane. Cette opinion a été assez longtemps soutenue pour que quelques personnes expriment encore aujourd'hui des doutes sur le fait du transport de l'œuvre en Espagne, et conséquemment sur l'authenticité de l'attribution à Cellini du crucifix que l'on voit à San-Lorenzo de l'Escorial, dans une chapelle formant corridor derrière le chœur, et où il est placé depuis trois siècles sans doute. M. Joseph Arneth, en énumérant naguère les œuvres conservées de Benvenuto, mentionne le *Crucifix* comme se trouvant « à Florence ou à Madrid [1] ». Il ne nous a donc pas paru sans intérêt de grouper et de reproduire les divers documents qui établissent la vérité sur cette question ; d'autant plus que la correspondance diplomatique que nous avons à présenter montre en même temps le prix extraordinaire attaché alors à cette œuvre d'art, dont le payement avait été si longuement et si misérablement marchandé.

Cosme, soucieux de se maintenir en particulière amitié avec la cour d'Espagne, avait en 1562 envoyé son fils aîné à Madrid, où le jeune prince fit un assez long séjour. Lorsque Don Francesco succéda à son père, en 1574, il ne songea qu'à raffermir cette grande et précieuse union avec l'Espagne, et il ne manqua pas une occasion de « régaler » le roi et les infantes, et de se tenir en belle courtoisie avec les dignitaires les plus influents du royaume.

Parmi les biens de la *Guardaroba* laissés par le prince défunt, et dont l'inventaire a été dressé sur l'ordre de son fils, on voit figurer le « *Crucifix* de marbre blanc de la main de Benvenuto Cellini, de la longueur de trois brasses environ, mis dans une caisse de bois (*messo in una cassa d'albero*) ». Le nouveau grand-duc n'eut rien de plus pressé que d'en faire hommage à Philippe II, et c'est ainsi que, six ans après la mort de Cellini, le 18 août 1576, il écrit à Baccio Orlandini, son ambassadeur, résident à la cour d'Espagne :

Nous mandons Filippo Lenzi pour présenter à Sa Majesté Catholique un grand *Crucifix* de la main de Benvenuto, destiné à son église de l'Escorial, et quelques

1. *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* Philosophisch-Historische Classe, neunter Band; Wien, 1659.

autres galanteries pour les Infantes, comme vous le saurez plus en détail de sa bouche. Nous lui avons ordonné d'avoir recours à Don Diego de Cordova, notre très grand ami. Et pour cette raison ne manquez pas, dans tout ce qui peut lui être utile ou qu'il aurait à vous demander, de lui donner toute aide et de lui prêter tout appui, lui laissant d'ailleurs le soin de présenter le *Crucifix*, aussi bien que de tout le reste. Et que Dieu vous garde.

Baccio Orlandini répond, de Madrid, le 15 octobre de la même année :

Sérénissime Seigneur,

Hier s'est présenté ici Filippo Lenzi, et ce matin est arrivé le char avec le *Christ*, auquel jusqu'à présent on n'a pas touché, attendant la résolution de Sa Majesté sur ce qu'Elle veut qu'on en fasse. De manière qu'on ne peut pour le moment écrire à Votre Altesse si pour certain il est arrivé sauf, bien que nous le tenions comme assuré, la caisse étant bien conditionnée et n'ayant nullement souffert; outre que les agents qui l'ont conduite en ont la ferme espérance. Plaise à Dieu qu'en fait cela réussisse ainsi. La lettre que Votre Altesse a écrite a été présentée tout de suite à Don Diego de Cordova, vu que Sa Majesté se trouvait au Pardo. Lui-même y est allé à l'instant avec promesse de rapporter l'ordre qui se devra observer pour introduire Lenzi et pour faire le présent à Sa Majesté, ainsi que ces galanteries aux Infantes. Par cette occasion il baise la main de Votre Altesse, disant qu'il répondra et qu'avec le plus grand empressement il pourvoira à l'exécution de ses ordres.

Une seconde lettre du même ambassadeur, datée du lendemain 16 octobre, également de Madrid, confirme la précédente :

Sérénissime Seigneur,

Le courrier ayant été retenu encore aujourd'hui, j'ai voulu ajouter à ce que j'écrivais hier à Votre Altesse que Don Diego de Cordova m'a dit de la part de Sa Majesté qu'Elle ne veut en aucune façon que le *Christ* soit retiré de la caisse, ni qu'on y touche autrement, mais qu'il aille en cette manière à l'Escorial; et si le char sur lequel il est venu n'était plus bon, comme on le craint, qu'on ordonne d'en fournir un autre avec quatre paires de bœufs, selon ce qui sera nécessaire. Dans cette résolution s'arrête Sa Majesté, qui veut, puisque le *Crucifix* est en sûreté et sauf, après avoir fait un voyage aussi long, qu'on fasse tout pour ne pas courir le risque qu'en le changeant de place on vienne à le gâter en aucune façon, ce qui lui serait un déplaisir extrême, tant Elle montre dès à présent lui être cher ce don de Votre Altesse, et l'on espère qu'il le lui sera encore beaucoup plus quand Elle l'aura vu. Aussitôt qu'il sera parvenu à l'Escorial, m'a-t-il été dit, Elle s'y rendra pour le voir. Quant à nous, nous avons tout espoir qu'Elle en aura une satisfaction supérieure à celle qu'Elle s'en est promise. Plaise à Dieu qu'il en soit ainsi, et nous éprouverons le plus extrême contentement à rendre toujours compte à Votre Altesse de ce qui se sera passé.

A la date du 27, Baccio Orlandini écrit encore :

Sérénissime Seigneur,

Le 16 du présent mois, j'ai écrit à Votre Altesse par la voie ordinaire, ainsi qu'Elle le verra par le duplicata. Par la présente, je lui rendrai compte que, depuis lors, Lenzi a eu définitivement à conduire le *Crucifix* jusqu'au Pardo, dans le même char sur lequel il était venu ; et quand il fut là, le désir de Sa Majesté de le voir fut tel qu'on l'a retiré de la caisse, entier et sauf, et tel qu'on l'y avait mis ; et qu'il fut présenté ainsi, de même que ces galanteries aux Infantes. Le tout fut reçu avec un incroyable accueil, et Lenzi lui-même est mieux placé pour en rendre compte. Il est revenu le soir à Madrid avec le char, qu'il a congédié tout de suite. Aujourd'hui, il attend pour reporter la réponse de Sa Majesté et celles des Infantes.

La lettre inédite du grand-duc de Toscane au roi d'Espagne, retrouvée pour nous aux archives de Simancas, grâce à l'obligeante intervention du marquis de Casa Fuerte et du comte de Valencia de Don Juan, complète heureusement la série de documents diplomatiques relatifs à ce présent. En voici la traduction :

Sérénissime et Catholique Roi,

Apprenant que Votre Majesté a déjà conduit à parfait achèvement son église de S[to] Lorenzo de l'Escorial, et ayant toujours fait profession d'être le serviteur le plus dévoué et le plus sûr qu'ait Votre Majesté, il me paraît aussi qu'il convient que j'aie quelque part dans cette œuvre d'Elle si célèbre et si fameuse. En conséquence, me trouvant avoir un grand crucifix de marbre du plus rare et plus excellent maître de notre temps, je l'ai jugé digne de Votre Majesté, et je le lui envoie avec cet empressement et cette intention sincère qui peut naître de qui La sert de cœur comme je l'ai fait et le ferai toujours. Je tiendrai comme une très grande faveur que V. M[té] soit satisfaite, je ne dis pas du présent, qui n'est rien devant Sa Grandeur, mais de ma très affectueuse dévotion et de l'incomparable obéissance avec lesquelles Elle me trouvera toujours prêt à dépenser ma vie et mes États au service de Votre Majesté Catholique, devant laquelle m'inclinant, je lui baise les mains et implore de Dieu sa plus grande félicité.

De Florence, le 18 août 1576.

De Votre Majesté Catholique,
Le très humble et très obéissant serviteur,
Le Grand-Duc de Toscane.

Le ton de cette lettre, d'un tour si heureux dans son séduisant langage toscan du XVI[e] siècle, montre dans quelle « incomparable obéissance » devait alors se tenir un grand-duc de Toscane en présence du fils de Charles-Quint. Philippe II répondit :

Très illustre Grand-Duc de Toscane, notre très cher cousin, Votre lettre du XVIII août m'est parvenue ainsi que le *Crucifix* de marbre que vous m'avez envoyé

pour l'église de Santo-Lorenzo, qu'on doit estimer et tenir en grand prix, comme moi-même je l'estime pour être une pièce si rare, et en raison de ce qu'il me vient de vous qui me l'envoyez avec tant d'empressement; ce qui a été pour moi une très grande satisfaction. Et ainsi je vous en rends grâces, et que Notre-Seigneur soit toujours avec vous et vous garde, très illustre Grand-Duc, notre très cher cousin.

Du Pardo, le 29 d'octobre 1576.

Signé : MOI LE ROI.
Contre-signé : Ant. PEREZ.

Le 10 novembre suivant, l'ambassadeur Baccio Orlandini écrit encore à son grand-duc :

Le *Crucifix* a satisfait au delà de toute mesure; il a répondu à l'attente et il a été reçu comme un joyau très précieux, bien qu'il n'ait pas manqué de gens qui eussent voulu le déprécier. Mais la louange que de Sa bouche lui a donnée Sa Majesté a battu les détracteurs. De là, il a été envoyé à l'Escorial, porté sur une civière par cinquante hommes, et l'on dit que là-bas il lui sera réservé en son temps la place principale dans l'église [1].

Comme confirmation et complément de cette correspondance, nous produirons encore un document inédit et inconnu jusqu'ici, dont nous devons l'obligeante communication à M. Gaetano Milanesi. C'est une de ces pièces, sèche comme toutes les pièces de comptabilité, mais après lesquelles il n'y a plus à discuter. Elle est de l'année 1577 :

Ordre de payer sept cent trente ducats à Filippo Lenzi pour la dépense de l'aller, du séjour et du retour de la cour d'Espagne, à l'occasion de conduire à S. M. Catholique le *Crucifix* de marbre et autres choses qu'il avait mission de donner [2].

Le *Christ* de Benvenuto a donc bien passé de Florence en Espagne. Est-il besoin de démontrer maintenant que celui qui figure dans l'église

1. Les lettres de l'ambassadeur Baccio Orlandini avaient été relevées déjà par le savant chanoine Domenico Moreni (*Delle tre sontuose capelle Medicee*, Florence, 1813), pour réfuter l'opinion de Rosso Martini, qui croyait que le *Christ* de Benvenuto, après être demeuré assez longtemps dans le garde-meuble des grands-ducs de Toscane, parce qu'il était destiné d'abord à une superbe chapelle qu'on devait construire au palais Pitti, avait fini par être placé, pour une raison quelconque, « dans la très célèbre chapelle grand-ducale souterraine, contiguë à l'église de San-Lorenzo (de Florence) ».
Cette opinion ne pouvait d'ailleurs pas se soutenir, car, ainsi que le faisait remarquer le chanoine Moreni, le *Christ* de cette chapelle, placé sur une croix de bois et non pas de marbre noir, ne répondait pas à la description de Cellini. Ne serait-ce pas la similitude du nom : *Saint-Laurent* de l'Escorial, *Saint-Laurent* de Florence, qui aurait fait naître la confusion ?

2. « Ordine di pagare ducati 730 a Filippo Lenzi per la spesa dell' andata, stanza, e ritorno dalla corte di Spagna per cagione del condurre a S. M. Cattolica el Croce-

de San-Lorenzo de l'Escorial est bien le même? Nous ne le croyons pas nécessaire, et cependant nous en pouvons donner la preuve par une tradition non interrompue, c'est-à-dire par des témoignages assez rapprochés les uns des autres.

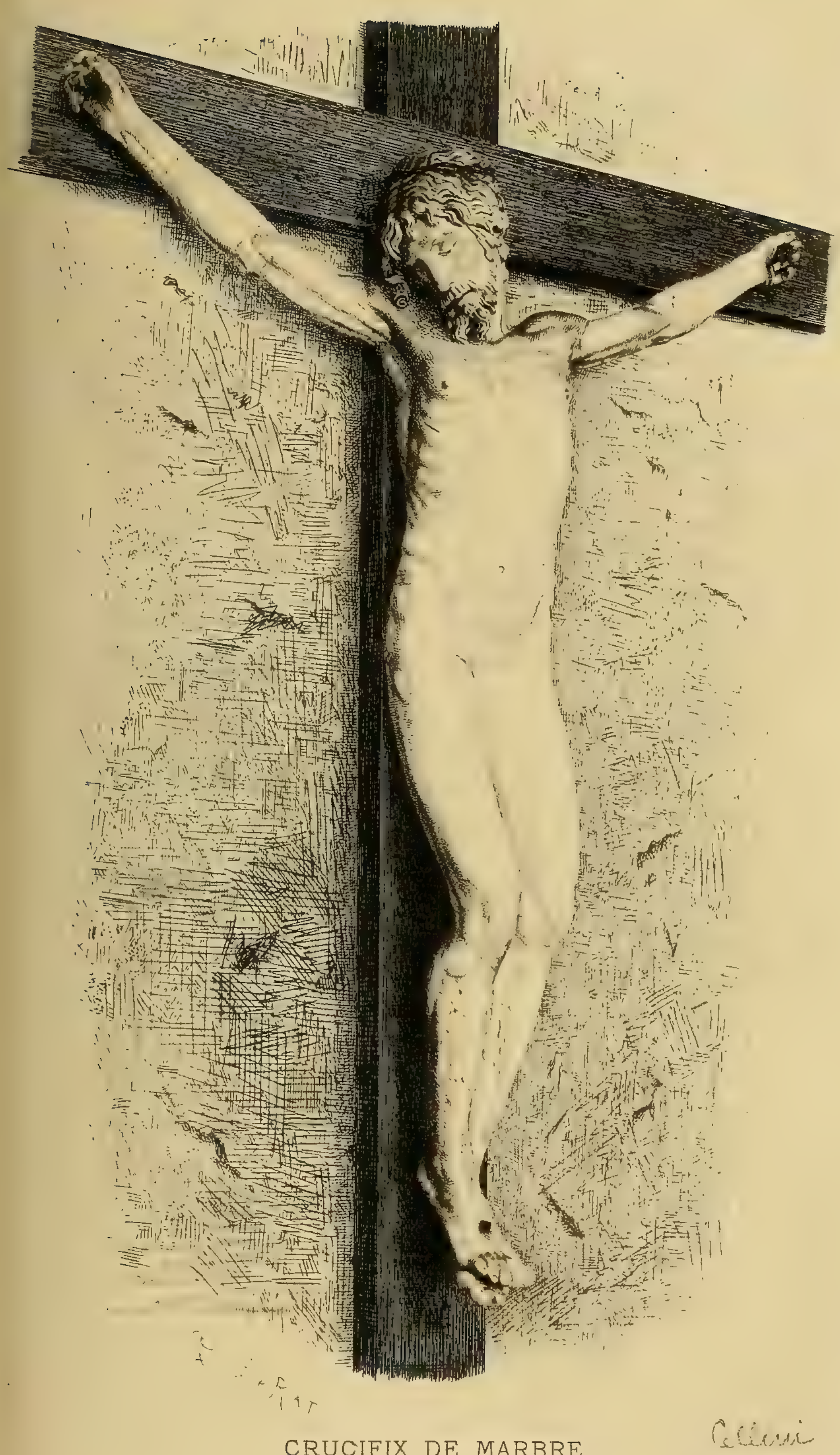
Dans cet intervalle de trois siècles qui nous sépare de l'époque où le marbre en question fut apporté de Florence à l'Escorial, d'autres documents se rencontrent en effet, et confirment l'existence de l'œuvre au même lieu. C'est d'abord la *Description de l'Escorial* de Francisco de los Santos, imprimée à Madrid en 1657 (c'est-à-dire quatre-vingt-un ans seulement après l'arrivée du *Crucifix* dans cette église), qui parle de cette précieuse sculpture et de son origine.

Au siècle suivant, Andres Ximenes, dans un ouvrage consacré au même sujet et publié en 1764, le mentionne encore; et D. Pedro Antonio de la Puente, dans son *Voyage en Espagne*, imprimé a Madrid en 1788, parle à son tour du *Christ* de Cellini, et note, d'après le Père Siguenza, que depuis le moment de son débarquement il a été porté à dos d'hommes une grande partie du chemin jusqu'à l'Escorial. Cette tradition espagnole, relevée par un écrivain qui n'avait pu connaître les lettres de l'ambassadeur de Toscane, est d'autant plus intéressante qu'elle est confirmée par celles-ci. Nous y avons lu, en effet, que la statue a été portée, depuis son débarquement jusqu'au Pardo, sur un char, et du Pardo à l'Escorial, à bras d'hommes.

Antonio Conca, dans sa *Description de l'Espagne*, imprimée à Parme de 1793 à 1797, ne manque pas de noter que le *Christ* est de marbre blanc et la croix de marbre noir, et il relève comme Antonio de la Puente l'inscription que porte cette croix. Toutes ces circonstances concordantes établissent définitivement, en la précisant, l'identité de la statue de l'Escorial. Celle-ci répond de tous points, d'ailleurs, à la description de Cellini.

Dans un document du 3 février 1565, l'artiste dit que sa figure avait trois brasses, c'est-à-dire la grandeur naturelle d'un homme de belle taille : « *Cioè di statura d'un uomo vivo, di bella grandezza.* » Celle de l'Escorial mesure un mètre quatre-vingt-cinq centimètres de la tête aux pieds; les bras ont chacun soixante-trois centimètres de longueur. Elle est, comme le dit Cellini, en marbre blanc, « *di marmo bianco, fine, in sulla croce di marmo nero, fine* ». Ailleurs, parlant de cette croix noire, l'artiste s'exprime ainsi : « *Una croce di marmo nero carrarese, pietra molto difficile da lavorare per essere durissima e facilissima a schiantare.* »

fisso di marmo ed altro mandatogli a donare..» *Archivio di Stato di Firenze. Depositeria* (Trésorerie), *Recapiti di cassa.* Filza 985, n° 265, anno 1577.



CRUCIFIX DE MARBRE

(Eglise de S. Lorenzo de l'Escorial)

Imp. A. Salmon, Paris

La croix de marbre noir du *Crucifix* de l'Escorial mesure dix-sept centimètres de largeur, et porte sur un des côtés l'inscription suivante :

BENVEN
VTVS * CEL
LINVS * CIV
IS * FLORE
NT * FACIEB
AT * MDLXII

Comme on sait, par le rapprochement des notes de Cellini, que c'est bien vers cette époque qu'il acheva son *Christ*, l'exactitude de la date de l'inscription ne permet guère de penser qu'elle ait été ajoutée après coup en Espagne, où l'on ne pouvait avoir connaissance des documents publiés seulement en 1829 par Francesco Tassi. L'inscription est donc très vraisemblablement de la main de Cellini, à moins que ce ne soit le grand-duc Francesco qui l'ait fait graver après la mort de l'artiste, au moment où il envoya la statue en Espagne ; mais nous sommes beaucoup plus disposé à la croire de Cellini lui-même : elle se rapporte bien, d'ailleurs, à celle de la médaille de François Ier et à celle du *Persée*.

Le *Crucifix* avait été taillé dans un seul morceau de marbre, et c'est pourquoi l'artiste revient à plusieurs reprises sur la difficulté d'une telle œuvre, qu'il croyait être le premier à avoir entreprise [1]. Malheureusement, les bras ont été cassés, et cela, dit-on, à l'époque de la guerre de l'indépendance.

Une couronne d'épines est posée sur la tête, qui s'incline sur le côté droit de la poitrine ; le menton porte une petite barbe partagée en deux pointes qui allongent le visage et lui donnent un caractère étrange. Michel-Ange n'avait pas craint les nudités dans ses grandes compositions de la chapelle Sixtine ; Benvenuto ne pouvait se montrer plus réservé que le maître. Le corps de son *Christ*, par une singulière audace en un tel sujet, est entièrement nu, ce qui a toujours obligé le chapitre de Santo Lorenzo à le revêtir d'une légère draperie fixée aux hanches. Peut-être est-ce la raison qui empêcha cet ouvrage d'occuper la place la plus importante de l'église, quoique l'ambassadeur de Toscane eût fait espérer à son prince qu'elle lui serait réservée.

1. Son erreur sur ce point a été relevée par Moreni. Trois crucifix : l'un de Raffaello da Montelupo, dans le Duomo d'Orvieto ; un autre de Montorsoli, dans l'église de' Servi di Maria, à Bologne, et celui de Jacopo Sansovino, à Rome, lui paraissent antérieurs à l'œuvre de Benvenuto.

Quoi qu'il en soit, d'après les indications des écrivains qui en ont parlé, et cela dès le XVII[e] siècle, il semble que la statue ait toujours été placée derrière le chœur; par conséquent, là où on la voit encore aujourd'hui, dans une sorte de corridor et au-dessus d'un autel. Elle y reçoit le jour d'une seule fenêtre qui l'éclaire juste de face, de sorte qu'il est assez difficile de la bien voir et de la reproduire favorablement, d'autant plus qu'on manque de recul. La déplacer serait une grosse affaire à cause de son poids énorme. C'est sans doute pour cela qu'on n'avait pas tenté jusqu'à présent d'en donner une reproduction par la gravure.

Le jugement porté sur cette œuvre par Cosme, par Vasari, par Francesco, par Philippe II, et, après eux, par les écrivains espagnols, sera-t-il confirmé? Nous en doutons. Cette figure, étrange comme le fantôme d'une hallucination, est cependant étudiée, recherchée sur la nature avec le dernier réalisme dans les détails; vraie dans ses parties, mais construite d'une façon bizarre, elle n'impressionne pas heureusement. Et pourtant on revient à la regarder avec intérêt, car elle n'est certes pas banale, et si elle constitue une erreur, ce n'est point l'erreur du premier venu.

EUGÈNE PLON.



LES MODELEURS EN CIRE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

VIII



Aux artistes de la Renaissance succédèrent, du xviie au xviiie siècle, plusieurs modeleurs de talent, parmi lesquels on remarque le peintre académicien Antoine Benoist (1632-1717); Neuberger d'Augsbourg (1600-1660), bien connu par ses batailles et ses scènes historiques; Chevalier, célèbre ivoirier français (1690); Fra E. Gutieurez de Torices, de Madrid (mort en 1709), lequel modelait indistinctement des figures, des fruits, des reliquaires, etc.; Anne-Maria Pfründ, née à Lyon (1642-1712); A. Hubert, né en 1763; Kraftt (né en 1738), qui travailla à Vienne, puis à Munich; Michel Trautmann, né à Bamberg en 1742, céroplasticien du premier évêque de cette ville, en 1778; Frédéric-Guillaume Dubut, etc., etc.

Antoine Benoist, bien connu aujourd'hui, fut un artiste qu'un ouvrage de lui, conservé à Versailles dans la chambre à coucher du roi, recommande au souvenir des amateurs et des biographes; il s'agit d'un très curieux et très remarquable médaillon en cire coloriée, représentant de profil, au naturel, on peut le dire, et certainement d'après le vif, Louis XIV à l'âge de soixante ans environ. Une sorte d'habit accompagne ce portrait en cire, dont la précision du modelé, la vérité du coloris, l'ardeur de l'œil qui est en émail, l'expression haute et saisissante, ont quelque chose d'une apparition. « Qui n'a point vu cette effigie, lit-on dans les *Causeries d'un curieux* de M. Feuillet de Conches, ne connaît qu'imparfaitement le grand roi, ce Jupiter olympien dont la vaste per-

1. Voir la *Gazette*, 2e période, t. XXV, p. 493 et t. XXVI, p. 259.

ruque achève l'imposante grandeur. Le monarque n'est plus à l'âge des perruques d'or et des fêtes théâtrales, où les maîtresses étaient un des luxes du trône. Il n'a plus sur la lèvre cette légère moustache qu'il avait portée depuis sa jeunesse jusqu'en 1700. Il a dépassé sa soixantième année, et, incliné sous les reliques, près de la robe austère de la veuve Scarron, atteint de cet immense ennui qui dévore un jour tout ce qui a été grand sur la terre, il pleure de vieillir et redemande ses légions à Varus. Mais, à l'air de sa grande figure qui se relève encore, on voit qu'il s'est senti, comme Vespasien, devenir dieu. Cette portraiture, prodigieuse d'effet et en quelque sorte palpitante, un des rares monuments restés aujourd'hui de cet art fragile des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, provient du cabinet du comte de Maurepas et rappelle les effigies d'ancêtres modelées en cire chez les anciens Romains. »

M. Eudore Soulié, conservateur du Musée de Versailles, a fait également de ce portrait l'objet d'une notice spéciale. « Rien ne peut, dit-il, donner une idée de l'effet saisissant, de l'illusion extraordinaire que produit cette image presque vivante du grand roi... On y distingue les traces très visibles de la petite vérole, détail qui n'existe sur aucune des effigies peintes, sculptées ou gravées... De tous les portraits de Louis XIV qui nous restent, celui de Benoist devra être désormais consulté avant tout autre. »

L'étonnement, et nous pouvons ajouter l'admiration, que fit éprouver aux connaisseurs la vue de ce morceau unique, inspirèrent à M. Jal le désir de connaître Antoine Benoist, et voici ce que ses recherches ont pu lui apprendre de cet homme qui se livra d'abord à la peinture et y devint assez habile pour que l'Académie l'admît dans ses rangs, le 29 novembre 1681, comme portraitiste : « Il se maria avant 1659..., et je vois que, dans le baptistère de Jean-Antoine son fils (17 août 1659, Saint-Sulpice), il est dit : « peintre et valet de chambre chez le roy ». Benoist eut plusieurs enfants; mais aucune célébrité ne s'est attachée à leurs noms. Un cependant travailla du métier de son père et devint peintre du roi; c'est Gabriel, dont je lis le nom au bas de l'acte d'inhumation d'Antoine Benoist, acte enregistré à Saint-Sulpice le 9 avril 1717 et qui déclare que Benoist, *escuyer du roy et son unique sculpteur en cire coloriée*, âgé d'environ quatre-vingt-huit ans », était « décédé le jour précédent » (8 avril) « en sa maison, rue des Saints-Pères[1] ». L'*Almanach*

1. On sait, par les listes de l'ancienne Académie de peinture, publiées dans les *Archives de l'art français*, qu'Antoine Benoist mourut le 9 avril 1717, à l'âge de quatre-vingt-six ans. D'après ce document, il serait né l'an 1631; mais son acte de naissance, conservé à la paroisse Saint-Thibaut de Joigny, le fait naître le 24 février

royal dit qu'il « demeurait dans cette rue, vis-à-vis de la rue Taranne ».

C'est là que le célèbre modeleur avait ouvert un cabinet qui représentait le cercle de la Cour, « en la manière qu'il se tient au Louvre », dit la *Gazette* de 1669, « toutes les personnes principales qui le composent y estant représentées en cire, et vestues avec tout l'esclat qu'elles y font paroistre ». L'auteur d'un livre singulier, publié en 1670 sous le titre de *la Toilette galante*, nous parle d'une visite qu'il fit chez Benoist, « ce peintre que les portraits en cire ont rendu si fameux dans Paris », et qui s'empressa de lui faire voir « les figures de toutes les belles qu'il a moulées ». En effet, Savary des Bruslons, dans son *Dictionnaire du Commerce*, dit que ce qui faisait la qualité de Benoist, c'est qu'il moulait ses portraits sur le visage même (art. *Cire*). Enfin le *Livre commode*, par Abraham du Pradel, donne l'indication suivante, qui ne manque pas d'un certain intérêt : « M. Benoist tient le Cercle royal rue des Saints-Pères, et Mlle Benoist, rue Saint-Antoine, fait très bien les portraits en cire ». Ajoutons qu'à l'époque des foires, la loge de Benoist était fréquentée par le meilleur monde, ainsi que le prouve l'anecdote suivante, empruntée aux *Mélanges historiques* de l'abbé de Choisy : « M. le prince de Guéméné étant allé à la foire le lendemain de ses secondes noces pour voir le cercle de Benoist, y vit sa première femme, qui n'étoit morte que depuis trois mois, et il s'écria en pleurant : « Hélas ! la pauvre femme, si elle n'étoit pas morte, je ne me serois jamais remarié ! »

Mais, malgré tout le succès qu'eurent ces diverses exhibitions, le talent de l'artiste ne fut pas à l'abri de critiques sévères, pour ne pas dire injustes. C'est du moins ce que nous apprend Abraham Bosse, dans le *Peintre converti aux précises et universelles règles de son art* (Paris, 1667) : « Pour les beaux et surprenants portraits en cire de M. Benoist, je dis encore que, si ceux qui ont prétendu le mépriser en avoient vu, comme moi, à qui il a donné l'air de la vie par une gaieté souriante, ils n'auroient peut-être pas été si prompts à déclamer contre une si belle invention ». Quoi qu'il en soit, Antoine Benoist fit fortune à ce métier. C'est de lui que La Bruyère a dit, dans son chapitre des *Jugements* : « B... s'enrichit à montrer, dans un cercle, des marionnettes. » Il faut reconnaître toutefois que Benoist était un véritable artiste. Sa réputation le fit même appeler par Jacques II en Angleterre, où, selon M. Dussieux

1632. — Une inscription gravée sur une dalle en marbre noir, conservée à l'Hôtel-Dieu de Joigny pour constater les fondations faites par Antoine Benoist, peintre, en décembre 1706, mentionne : « Antoine Benoist, escuyer, peintre ordinaire du roy et son premier sculpteur en cire, natif de cette ville de Joigny. » (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, 1866).

(*les Artistes français à l'étranger*), il fit avec succès plusieurs bustes en cire[1].

De 1660 à 1704, il exécuta sept médaillons de Louis XIV, pour lesquels, « par une bonté particulière », dit le *Mercure galant*, « le roy a bien voulu lui accorder tout le temps qui lui a esté nécessaire[2]. On y voit un air vif et naturel auquel il ne manque que le mouvement pour faire croire que c'est quelque chose de plus qu'un portrait. » C'est dans ce sens que Mme de Sévigné écrivait à sa fille, dans une lettre datée du 8 avril 1671 : « Adieu, ma très-aimable enfant ; je ne pense qu'à vous. Si, par un miracle que je n'espère ni ne veux, vous étiez hors de ma pensée, il me semble que je serois vide de tout, comme une figure de Benoist. »

On lit dans le *Livre des peintres et des graveurs*, par l'abbé de Marolles :

C'est Antoine Benoist, de Joigny, de Bourgongne,
Qui fait toute la Cour si bien au naturel,
Avecque de la cire où se joint le pastel,
Que de la vérité l'âme seule s'éloigne.

Benoist modela effectivement plusieurs portraits de grandes dames et de hauts personnages de la cour, entre autres le buste de la duchesse de Noailles (1703), qui lui fut payé cent vingt livres, et, l'année suivante, celui de la duchesse de Bourgogne. L'ambassadeur Nadji Mustapha Aga, envoyé du bey de Tripoli, en 1704, dit, en voyant ce médaillon, qu'il ne lui manquait que la parole ; que cette figure demanderait à Benoist une âme au jour du jugement, et que, ne pouvant la lui donner, il serait aussitôt précipité dans l'abîme, par un juste jugement de Dieu, qui lui reprocherait son impudence d'avoir, par son habileté et son art, approché de si près de l'œuvre de Dieu dans sa créature, et de l'avoir voulu contrefaire sans lui pouvoir donner l'âme.

Peut-être faut-il attribuer à Antoine Benoist, également cité par le généalogiste d'Hozier, dans le manuscrit original de l'*Armorial de Paris*, conservé à la bibliothèque de la rue de Richelieu, comme « le premier sculpteur en cire de Sa Majesté », l'idée de la *Chambre du*

1. Entre autres celui de Mlle Stewart, dont il est parlé dans les *Mémoires du comte de Grammont*, par Hamilton, t. Ier, chap. VI. Françoise, fille de Walter Stewart, fils de Walter, baron de Blantyre, épousa Charles Stewart, duc de Richemont, de la maison de Lenox. La figure en cire de cette princesse se voit dans l'abbaye de Westminster.

2. Ces médaillons se trouvent réunis dans une gravure de J.-B. Scotin, dont la planche existe à la chalcographie du Louvre.

Sublime, chambre toute dorée, grande comme une table, que Mme de Thianges, en 1675, donna au petit duc du Maine, fils de Mme de Montespan et de Louis XIV, alors âgé de cinq ans. Au-dessus de la porte, dit La Monnoye, dans le *Menagiana*, il y avoit en grosses lettres : Chambre du Sublime. Au-dedans, un lit et un balustre, avec un grand fauteuil dans lequel étoit assis M. le duc du Maine, fait en cire, fort ressemblant. Auprès de lui, M. de la Rochefoucauld, auquel il donnoit des vers pour les examiner. Autour du fauteuil, le fils du duc de la Rochefoucauld, M. de Marcillac et M. Bossuet, alors évêque de Condom. A l'autre bout de l'alcôve, Mme de Thianges et Mme de la Fayette lisoient ensemble des vers. Au dehors du balustre, Despréaux, armé d'une fourche, empêchoit sept ou huit méchants poètes d'approcher. Racine étoit auprès de Despréaux, et un peu plus loin La Fontaine, auquel il faisoit signe d'avancer. Toutes ces figures étoient de cire, en petit, et chacun de ceux qu'elle représentoit avoit donné la sienne. » D'après Tallemant des Réaux, ces sortes de jeux étaient depuis longtemps à la mode chez les enfants. Le cardinal de Richelieu avait donné à sa nièce, la duchesse d'Enghien, une petite chambre où se trouvaient six poupées, une femme en couches, etc.

IX

La vogue des portraits exécutés en cire, venue au xvie siècle d'Italie en France et en Allemagne, puis introduite au xviie siècle en Angleterre par le peintre français Antoine Benoist, passa de là en Pologne et en Russie, grâce à un artiste bavarois qui s'était acquis une grande réputation par ses travaux céroplastiques. Le sculpteur et graveur en médailles Frédéric-Guillaume Dubut, né à Munich et mort à Dantzig[1], « travailla aussi en cire », dit Nagler, « et fit dans ce genre de grandes figures et des reliefs, qui, dans ce temps-là, jouissaient d'une grande estime. Dubut exécuta un buste de Stanislas de Pologne en cire coloriée et une foule de médaillons pour la cour de Russie : ceux de Pierre le Grand, de Catherine, de sa fille Élisabeth[2], de Pierre Schouwaloff, etc. Puis il fit aussi de remarquables médaillons en cire des principaux personnages des cours de Dresde et de Munich. De son temps Dubut jouissait d'une grande renommée et Bernoulli (*Voyages*) l'appelle le plus

1. De Lehninger, *Description de la ville de Dresde* (1782), dit que Dubut y vivait encore en 1769.

2. Il était son *tailleur de coins* et resta à Saint-Pétersbourg jusqu'à la mort de cette impératrice.

grand sculpteur de son époque. » On pourrait donc à bon droit regarder Guillaume Dubut comme l'auteur de plusieurs ouvrages de céroplastique restés célèbres, quoique sans attribution connue, tels que, par exemple, certaines figures de cire du musée de Berlin, notamment celle de Frédéric II, dont on voyait une répétition au Palais-Royal en 1787, et une figure entière assise de Pierre le Grand, conservée à Saint-Pétersbourg. Il en est de même de la célèbre statue en cire de *Bébé*[1], nain de Stanislas Leczinski, roi de Pologne, qui se trouve actuellement dans la bibliothèque de l'École de médecine de Paris.

Les *Mémoires de Bachaumont* parlent, sous la rubrique du 8 décembre 1773, « d'une figure de Henri IV, extrêmement curieuse par la vérité de la ressemblance. Elle est en pied, dans les mêmes proportions qu'avait la personne de ce grand roi. La matière dont elle est combinée a permis d'en conserver le coloris et toutes les formes. Les cils, les sourcils, les cheveux, la barbe sont naturels et enracinés. On a eu soin d'habiller ce prince de vêtements pareils à ceux dont on se servait alors. Les étoffes ont été faites dans la plus exacte recherche, relativement au costume. En un mot, à l'âme près, c'est Henri IV tel qu'on le voyait de son vivant. L'artiste prétend que cette composition est si bien faite, qu'on n'a rien à redouter des injures du temps pour les différentes substances qui y entrent. » D'un autre côté, M. le duc d'Aumale possède un buste de Henri IV, autrefois précieusement conservé par le prince de Condé. Transféré en Angleterre en 1848, il fit partie des collections de Twickenham jusqu'à l'époque de son retour à Chantilly. Ce portrait, dont la *Gazette* a fait faire une excellente reproduction, représente le célèbre monarque costumé à l'antique. M. le docteur Waagen, directeur de la galerie de peinture à Berlin, dans son livre anglais des *Galeries et Cabinets d'art de la Grande-Bretagne* (Londres, 1857), en loue beaucoup l'exécution et surtout l'expression si personnelle. Malheureusement on ignore le point, si important, de la date de cette œuvre. L'opinion des anciens possesseurs était que le moulage avait été pris sur la tête même du roi, après sa mort; mais le buste et sa décoration sont d'un autre temps que la tête et paraissent dater du XVIIIe siècle.

Il n'en est pas de même d'un autre buste d'Henri IV, provenant du Musée de Genève et acheté à Lausanne par M. Beurdeley père, après la guerre de 1870. Suivant la tradition, le roi de France aurait envoyé ce beau buste à la République helvétique, en reconnaissance de services

1. Son vrai nom était Nicolas Ferry. Il naquit en 1739 et mourut en 1764.

rendus. On sait, en effet, que vers 1594 la Suisse fournit des subsides au roi Henri.

Quoi qu'il en soit, le caractère et le style de ce buste, admirablement modelé et d'une parfaite conservation, l'ont fait attribuer à Guillaume Dupré, auteur de plusieurs cires et de médailles commémoratives, entre autres celles de Marie de Médicis. Contrairement au buste de M. le duc d'Aumale, il représente Henri IV jeune encore, avec toute sa barbe naturellement frisée et d'un beau noir. On sent que la ressemblance devait être parfaite. Son air souriant, quelque peu empreint de malice gauloise, donne à sa physionomte franche et ouverte cette expression de joyeuse humeur qui était le caractère particulier du roi *vert-galant*[1]. Enfin il est revêtu d'une épaisse cuirasse, peut-être celle que, selon le poète Du Bartas, il portait à la bataille d'Ivry :

Il s'arme tout à cru, et le fer seulement
De sa forte valeur est le riche ornement.

X

Sous le règne de Louis XVI, la manie des boîtes ayant été poussée à son comble, quelques artistes modelèrent en cire de petits médaillons destinés à être encadrés ou à orner des couvercles de bonbonnières et de tabatières. En 1782, Regnault, sculpteur, rue Taitbout, faisait de remarquables petits sujets en composition de cire. « Ces ouvrages, dans la manière de l'antique, dit La Blanchère (*Nouvelles de la république des lettres et des arts*), en ont tout le mérite ». La même année, suivant le même auteur, Regnault exposait un dessus et un dessous de boîte en cire, représentant l'un, l'*Enlèvement de Proserpine*, l'autre, *Saturne transformé en cheval*. Ces bas-reliefs « ont paru exécutés avec toute la délicatesse et tout le mérite de ce genre ». Enfin le *Journal de Paris* de 1782 nous apprend que le sieur Morand exécutait « en cire, en biscuit de Sève (c'est-à-dire de Sèvres) et en ivoire » des portraits de la plus grande ressemblance.

La collection de M. Alph. Maze-Sencier, duquel nous tenons ces renseignements, renferme un grand nombre d'objets de ce genre, très précieux sous le rapport de la céroplastique française au XVIIIe siècle.

1. Si l'on manque de documents certains sur ce portrait du plus populaire de nos rois, par contre, on peut en quelque sorte préciser la date de celui de Cartouche, médaillon en cire, grandeur de nature, exposé au musée de Saint-Germain. Le cadre possède un écusson royal contemporain de l'arrestation de ce célèbre chef de voleurs, exécuté en 1721.

On y remarque, entre autres, une boîte en écaille blonde, dont le dessus offre un gracieux sujet modelé en cire rose brique sur fond de verre blanc laiteux, et représentant une *Offrande à l'Amour.*

Il existe au Musée du Louvre, dans la collection Sauvageot, plusieurs beaux ouvrages en cire polychrome et monochrome des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Nous citerons notamment le portrait de la célèbre cantatrice de l'Académie royale de musique, M[me] Saint-Huberti; un autre, en cire jaune, d'une femme inconnue avec costume de la fin du XVIII[e] siècle, et enfin un choc de cavalerie admirablement modelé en cire noire. A ces délicats petits chefs-d'œuvre il faut joindre toute une série de médaillons appartenant à M. Paul de Saint-Victor et représentant les princes et les princesses de la famille de Marie-Thérèse, exécutés par Pieri, un artiste italien qui vivait à la cour de Vienne.

M. le comte de Liesville, dans l'importante collection duquel se trouve une série de vingt-huit portraits de peintres italiens et espagnols en cire polychrome, frappants de ressemblance et de vérité, et exécutés en 1715 par un modeleur italien anonyme, possède trois autres portraits intéressants de Louis XVI, de Louis XVII et de la duchesse d'Angoulême alors dauphine. A ces trois charmants ouvrages, également dus au talent d'un artiste resté inconnu, contemporain de la fin du XVIII[e] siècle, il faut joindre deux superbes compositions allégoriques en cire rouge, modelées par Augustin Dupré, le fameux graveur en médailles : l'une, la plus remarquable, à notre avis, représente la *Jonction souterraine de l'Escaut à la Somme* (1785); l'autre, la *Paix d'Amiens* (an X).

Le sculpteur Michel Clodion, qui excellait dans le genre léger et gracieux, a laissé quelques bas-reliefs devenus extrêmement rares, modelés en cire rouge dans des cuvettes de fer-blanc et considérés à juste titre comme des merveilles de goût et de naïveté. M. Philippe Burty possède un de ces élégants chefs-d'œuvre, signé et daté de 1795, représentant le *Triomphe de Vénus*. Particularité curieuse : c'est précisément à cette époque que Clodion abandonna les *Bacchanales,* ses sujets favoris, pour faire, sous la République, des statues officielles dans le style académique.

Vers le même temps florissait le sculpteur anglais Flaxman, lequel modela en cire quantité de petits bas-reliefs et de portraits-médaillons pour la fabrique de porcelaine de Wedgwood. Parmi les objets d'art appartenant à M. Burty, et qui rivalisent avec sa curieuse collection japonaise, on remarque, modelé en cire par le célèbre artiste, le portrait original de Franklin, accompagné de sa reproduction céramique en pâte blanche sur fond bleu.

L'ancien cabinet Denon, si riche en objets d'art de toute sorte, renfermait aussi plusieurs œuvres céroplastiques de la fin du siècle dernier et du commencement du siècle actuel, entre autres le *Portrait de Marat*, par Droz. Ce médaillon, modelé sur nature, n'était point encore achevé lorsque Marat fut tué par Charlotte Corday, le 14 juillet 1793. On voyait encore, chez le même amateur, les médaillons suivants, décrits ainsi qu'il suit dans le catalogue de sa vente : M. Guillotin, docteur en médecine, par un anonyme; l'archiduchesse Marie-Louise, par Santarelli; Napoléon Bonaparte, général en chef de l'armée d'Italie; le même, premier consul; le même en 1805 et en 1813. Ces quatre portraits, exécutés d'après nature par Posch, de Berlin, et qui représentent Napoléon à des âges différents, ont servi pour les médailles frappées pendant la durée de son gouvernement. Mentionnons, pour finir, le portrait de Louis XVIII, modelé par Posch; l'empereur Alexandre et la reine de Naples, épouse du roi Ferdinand, par Vivant Denon.

XI

Aujourd'hui les ouvrages d'art en cire monochrome sont devenus une spécialité dans laquelle plusieurs artistes déploient une habileté vraiment merveilleuse. On peut s'en convaincre à nos Expositions annuelles, où des sujets divers, groupes et figures modelés en pleine cire, montrent par leur finesse d'exécution la dernière limite des prodiges de l'ébauchoir. Nous citerons notamment les animaux de M. Santa-Colonna, ainsi que les spirituelles scènes équestres de M. Mène, dont les amateurs se rappellent encore le joli groupe en cire, *Vainqueur du Derby*, au Salon de 1863.

Ces derniers ouvrages nous amènent tout naturellement à parler des célèbres cires de Géricault. Son *Cheval écorché*, entre autres, modelé en ronde bosse, a été moulé et se trouve dans tous les ateliers. Sans pouvoir préciser la date, on sait que Géricault a exécuté cette œuvre admirable dans sa jeunesse. La cire originale, achetée par M. Susse en 1834, à la mort de l'artiste, fait partie aujourd'hui de la collection de feu M. Maurice Cottier.

L'œuvre céroplastique la plus importante du maître est sans contredit la maquette en cire d'une statue équestre de l'empereur Alexandre de Russie, appartenant au même amateur. « Le cheval, très énergique et très élégant », dit M. Charles Clément dans une étude publiée ici même[1], « se cabre et est presque debout; le cavalier, en

1. *Catalogue de l'œuvre de Géricault.* (*Gazette des Beaux-Arts*, année 1867.)

costume militaire, se porte un peu en avant et regarde au loin ; il appuie la main qui tiendrait la bride sur le garrot du cheval, et élève le bras droit. Le cheval est du reste beaucoup plus avancé que la figure, restée à l'état d'ébauche. Géricault ne reculait pas devant l'idée d'exécuter ce groupe dans de grandes proportions, et il ne paraît pas douteux qu'il eût réussi dans un art où il pouvait déployer, autant que dans la peinture, son audacieuse imagination et appliquer son savoir. »

Pour en revenir aux ciriers modernes, leurs précieux travaux, pour la plupart, n'attendent que le moment d'être exécutés en métal, argent ou bronze, tandis que les portraits médaillons polychromes, faits pour être conservés tels quels, n'offrent pas la même garantie de durée et sont pour ainsi dire complètement délaissés. Un artiste de talent, M. Henry Cros, essaya cependant de réagir contre cette indifférence en signant des œuvres exquises, telles que le portrait de M[lle] Madeleine Burty. C'est au Salon de 1870 que M. Henry Cros débuta dans la céroplastique polychrome, par le portrait, de grandeur naturelle, de M[me] Fanny Prunaire. Les années suivantes, de 1872 à 1874, il exposait le médaillon de M[lle] Jeannine Dumas, ainsi que deux bas-reliefs en cire fort remarqués, le *Prix du tournoi* et la *Promenade*, œuvres pleines de sentiment et de charme, qui révélèrent chez leur auteur une connaissance approfondie du moyen âge. Enfin, un joli buste en cire d'*Isabeau de Bavière*, exposé en 1875, lui valut des éloges mérités, et le public vit avec plaisir cette résurrection d'un art si justement goûté de nos ancêtres.

Depuis cette époque, plusieurs artistes ont suivi avec succès M. Henry Cros dans la voie si brillamment inaugurée par lui. M. Désiré Ringel, entre autres, est l'auteur d'un beau buste, *Portrait de M[me] V. M.* (1878), ainsi que d'une charmante statue intitulée le *Demi-Monde* (1879), ouvrage de céroplastique polychrome très appréciés à nos dernières expositions des beaux-arts.

XII

Nous ne pouvons terminer cette étude déjà trop longue sans accorder au moins une mention aux figures de cire polychrome représentant les célébrités de tout genre qui ont fait la réputation de Curtius et de ses successeurs. Mais l'art en général est étranger à ces sortes de productions, d'ailleurs aujourd'hui fort dégénérées.

Quant aux fleurs et aux fruits en cire, ils ne se font plus qu'en Amérique, où les figurines de même matière forment un des arts industriels du colportage dans le Mexique. Aux marchés de Mexico, l'on voit, à côté

d'Indiens métis exerçant diverses professions, d'autres métis qui exécutent en cire, avec l'ébauchoir, des portraits en médaillons ou en ronde bosse, ou bien des statuettes habillées à des prix relativement minimes. Les figurines de ces modeleurs errants se ressentent, on le conçoit, du milieu où elles sont produites; et cependant leurs œuvres, improvisées de la façon la plus leste, ont parfois un accent de vigueur et de naïveté bien digne des céroplastes antiques. Telles étaient les charmantes figures de cire polychrome de la section mexicaine, à l'exposition du Champ-de-Mars, en 1878, exécutées par le modeleur A. Montanari avec une finesse d'exécution merveilleuse, et représentant différents personnages des deux sexes sous les traits et le costume pittoresque de marchands ambulants.

Chose singulière! N'est-ce pas un art prédestiné que celui-là, qui prend naissance en Grèce et en Égypte, et que, vingt-quatre siècles après, on voit s'épanouir dans le nouveau monde?

SPIRE BLONDEL.





LES TAPISSERIES ET LES BRODERIES
ANCIENNES
A
L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS[1]

I

LES TAPISSERIES



Il faudrait remonter aux premiers temps de la civilisation antique pour retrouver l'origine de la tapisserie. Les peintures des hypogées égyptiennes de Beni-Hassan nous montrent des femmes dirigeant un métier à tisser à chaîne perpendiculaire qui n'est autre que le métier de haute lisse. Les écrivains de l'antiquité n'ont pas manqué de signaler les riches étoffes historiées qu'ils avaient sous les yeux. Mais leurs descriptions ne permettent pas souvent d'établir une distinction exacte entre la tapisserie et la broderie.

Ces deux industries artistiques nous sont certainement venues de l'Orient en même temps que les étoffes de soie introduites en Occident

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 341.

par les échanges commerciaux. C'est à cette dernière contrée que nous bornerons cette étude sur une industrie textile qui domine toutes les autres par sa supériorité artistique. Les anciennes chroniques d'Auxerre mentionnent de riches tapis que l'évêque de cette ville, Anthelme, mort en 828, faisait faire pour le chœur de son église; Saint-Florent de Saumur possédait une abbaye en 985 où ses religieux exécutaient des tentures composées de fleurs et d'animaux.

Au commencement du xe siècle, il existait à Poitiers une fabrique de tapis qui expédiait ses produits en Italie. En 1060, Gervin, abbé de Saint-Ricquier, faisait fabriquer des tapis, et l'histoire du monastère de Saint-Alban mentionne une tapisserie qui représentait le martyre de ce saint. Au XIIe siècle, Mathieu de Loudun commanda pour son église une série de tentures avec des scènes de l'Apocalypse. Enfin, le manuscrit de la Bibliothèque nationale, *Erec et Enide*, parle d'une fabrique de tapisseries à Limoges.

Dans les divers documents que nous venons de citer, faut-il voir réellement des tapisseries ou seulement des broderies? Les textes ne sont pas toujours assez explicites pour que nous puissions avoir une opinion formelle dans un sens ou dans l'autre; aussi nous n'avons cité ces documents que pour servir d'introduction à notre étude. Notre intention du reste n'est pas de faire ici l'histoire de la tapisserie; elle vient d'être entrepise pour la France, la Belgique et l'Italie avec autant de science que de talent par MM. Guiffrey, Pinchart et Müntz. M. Alfred Darcel, dont la compétence en pareille matière est universellement reconnue, a fait ici même le compte rendu de l'exposition de tapisseries organisée par l'Union centrale en 1876. Il ne nous reste donc plus qu'à glaner sur un sol déjà moissonné. Le champ est assez vaste néanmoins pour que nous ne désespérions pas d'y rencontrer quelques épis.

Nous ne nous occuperons ici que de l'*opus artificis*, c'est-à-dire des tapisseries à trames de différentes couleurs, exécutées sur des métiers de haute ou de basse lisse. On sait en quoi consiste la différence de ces deux sortes de métiers : celui à haute lisse a ses fils de chaîne tendus perpendiculairement, tandis que l'autre les a tendus horizontalement.

La plus ancienne tapisserie que nous ayons rencontrée à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs est exposée par le Musée industriel de Lyon. C'est un spécimen de la plus grande rareté qui appartient au type des étoffes scutulées, c'est-à-dire tissées en manière de petits réseaux ayant la forme d'un cœur ou d'un bouclier; disposition de dessin que l'on rencontre si souvent sur les tissus byzantins. Ce travail n'a pu être fait que par des métiers à lisses combinées de façon à pouvoir exécuter avec

la main les changements de couleurs qui dans la tapisserie en question se réduisent à trois; le blanc, le vert et le brun.

Le Kensington-Museum possède un fragment de la bordure de cette tapisserie, qui passe pour la plus ancienne connue actuellement; elle provient d'un parement de chœur de l'église Saint-Géréon de Cologne. Le centre de cette tapisserie est occupé par un sujet représentant un lion sur lequel un griffon semble vouloir s'abattre. Nous croyons qu'il doit y avoir là une allusion symbolique telle que la lutte entre le paganisme et le christianisme. On sait que le lion était le symbole de la tribu de Juda, qui, suivant la parole de Jacob, devait tenir le sceptre jusqu'à l'arrivée du Messie, lequel avait le lion pour emblème, et, dans l'Apocalypse, Jésus-Christ est ainsi désigné. Le lion symbolise la puissance du Christ et la royauté. Dans le bestiaire anglo-normand, Philippe de Thann résume ainsi cette pensée :

Li leon senefie
Le fiz saincte Marie
Reiz est de tute gens
Sans nul redutement.

Quant au griffon, il doit être ici considéré comme l'emblème de l'esprit du mal ou l'idolâtrie que le Christ est venu renverser sur la terre; et suivant Rhaban Maur, les griffons : *possunt significare ferocitatem persecutorum. Li Biestiaires*, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, nous dit en parlant du griffon : Cist oisel senefie diable. Les symboles nous sont venus de l'Orient, et dans l'ancienne religion des Perses, la lutte du bien et du mal était représentée par le combat du lion et du taureau ou par un oiseau de proie s'abattant sur un lièvre.

La tapisserie du Musée de Lyon appartient à la catégorie appelée *vestes altaris scutulatæ* par Anastase le Bibliothécaire, dans son *Liber pontificalis*. Cette tenture a été classée comme orientale par M. Essenwein et M. Pierre Brossard. Nous retrouvons il est vrai une influence byzantine incontestable dans l'ornementation; mais néanmoins, en la rapprochant de certains manuscrits et émaux rhénans, nous pencherions plus volontiers pour l'Occident. Sa bordure nous rappelle également des frises sculptées et d'autres peintes sur des vitraux; telle que celle de la verrière de Suger de l'abbaye de Saint-Denis. L'origine de cette tapisserie exécutée sur un métier de haute lisse nous paraît bien remonter au XIe siècle.

Nous venons de citer le métier de haute lisse; c'est en 1302 que l'on en trouve pour la première fois la trace en Europe, et sa première appa-

rition a lieu à Paris et non en Flandre. Antérieurement à cette date, M. Jules Guiffrey, dans son *Histoire de la tapisserie*, nous dit qu'il n'en est pas fait mention ni en France ni à l'étranger. Une note d'Étienne Boileau renferme le passage suivant relatif au métier en question :

« Après ce discort fu meu entre les tapiciers sarrazinois devant diz d'une part, et une autre manière de tapiciers que l'on appelle ouvriers en la *haulte lice*, d'autre part, sur ce que les mestres des tapiciers sarrazinois dizoient et maintenoient contre les ouvriers en la haulte lice que ils ne pooient ne se devoient ouvrer en la Ville de Paris jusques à ce que ils fussent jurez et serementez, aussi come il sont, de tenir et garder touz les poins de l'ordenance dudit mestier. »

Les plus anciens statuts, que l'on rencontre dans le registre des Métiers d'Étienne Boileau, datent de 1188 et de 1200.

Outre cette mention de la tapisserie de haute lisse à Paris en 1302, on trouve le nom de dix ouvriers de ce métier : Andruiet de Crequi, Nicolas le Barbier, Philipot fils, Rémy le Deschargeur, Guillaume et Jehannot frères dudit Philipot, Pierre du Castel, Guillaume le Vasseur, Raoul l'Anglois et Raoul Ferne. Les *Comptes de l'argenterie des rois de France* publiés par M. Douët d'Arcq, de 1316 à 1317, font mention d'un nommé *Jehan le tapissier* lequel travaillant pour la Royne a reçu cent trente huit livres parisis pour « une chambre vermeille de 10 tappiz, dont il y en a 6 de 5 aunes de lonc et 2 aunes de lé, qui sont semez de pappegaus armoiez de France et de pappeillons armoiez de Bourgogne et entre deuz semez de trèfles d'argent, etc. »

L'Exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts de 1876 nous a fait connaître une tapisserie fort intéressante : *la Présentation au Temple*, appartenant à M. Escossura, qui nous paraît jusqu'ici être la plus ancienne des tapisseries françaises parvenues jusqu'à nous. Le caractère des figures et la composition nous rappellent certains manuscrits français et des émaux limousins remontant au XIVe siècle. La provenance de cette tapisserie est assurément française.

Dans un mémoire lu à la Sorbonne le 18 avril 1879, M. l'abbé Dehaines, archiviste du département du Nord, a signalé la trace de tapisseries de haute lisse fabriquées à Arras en 1310 et en 1318. Le 4 janvier 1310, la comtesse d'Artois Mahaut mande à son trésorier de payer la somme de dix neuf livres et trois sous pour un drap de laine ouvré de diverses figures acheté à Arras, qu'elle a donné à Enguerrand de Marigny. En comparant cette désignation, *drap de laine en diverses figures*, avec celle qui vient après, *drap ouvré en sarrazinois*, nous supposons qu'il s'agit ici d'une tapisserie avec personnages, et que la seconde mention indique un tapis.

Nous reviendrons sur ce document à la fin de notre article en nous occupant des tapis de la Savonnerie.

Il existait à Tournai en 1352 un Jehan Capars d'Arras, ouvrier de « haute liche. » Les comptes de Lille des années 1366, 1367 et 1367-68, mentionnés par MM. de la Fons-Melicoq et Jules Houdoy, nous indiquent la commande d'une tapisserie de haute lisse faite par le magistrat de Lille à Vincent Boursette d'Arras pour être offerte au roi de France et au comte d'Estampes. Ce Vincent Boursette est le plus ancien tapissier de haute lisse dont il soit fait mention à Arras. Hugues Valois vient après, en même temps que Jacques Davion et Jean Gosset ou Cosset, qui fabriquèrent des draps de haute lisse pour Philippe le Hardy, dont ils eurent beaucoup de peine à être payés.

A partir de la fin du xive siècle et du commencement du xve siècle, on retrouve quelques tapisseries, notamment les tentures de la cathédrale d'Angers et de celle de Tournai.

Il sera toujours difficile d'indiquer la provenance exacte des tapisseries ; les ouvriers qui les exécutaient, changeant souvent de résidence, devaient nécessairement laisser dans les divers endroits où ils séjournaient des traces de leur influence. L'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs nous montre une très belle série de tapisseries flamandes. Parmi les plus anciennes, nous citerons : celle qui appartient à M. Émile Peyre dont les sujets sont divisés en deux parties, l'une, représentant la *Salutation angélique*, et l'autre, la *Naissance du Christ*. Nous avions déjà vu exposée la belle suite des Triomphes de Pétrarque qui porte la date de 1470. Ces tentures appartiennent à M. E. Lowengard. Elles ont pour sujet le *Triomphe de la Chasteté*, le *Triomphe de la Mort* et le *Triomphe de la Renommée*. Nous croyons sorties du même atelier les tapisseries qui font partie de la collection de M. le baron Erlanger. Les sujets sont tirés des moralités évangéliques et l'interprétation nous a paru assez difficile pour exciter le flair des amateurs d'énigmes. Ces tentures proviennent de la vente du duc de Berwick d'Albe. L'intéressante tapisserie qu'a exposée M. Pierre Brossard représente le prince de Malice entouré des vices ; elle nous parait être de la fin du xve siècle et son origine est bien flamande. Elle provient du château de Bayard. Nous mentionnerons également le devant d'autel exposé par M. Émile Peyre ; cette tapisserie porte la date de 1496 et nous montre sainte Élisabeth, sainte Barbe et sainte Catherine, se détachant en clair sur un semé de fleurs.

Nous croyons déjà des premières années du xvie siècle les belles tapisseries tissées d'or qui représentent le *Baptême du Christ*, appartenant

à M. Maillet du Boullay ; le *Concert des Anges* à M. Mannheim, le *Crucifiement* à Mme la comtesse de Lasteyrie, la *Descente de Croix*, à M. Hochon ; et enfin la *Femme adultère*, à M. Egger. Le caractère des figures de cette dernière tapisserie nous permet de la faire remonter un peu plus haut comme date, c'est-à-dire aux dernières années du xve siècle.

Nous ne pouvons oublier de mentionner la charmante bordure d'antependium exposée par le Musée industriel de Lyon ; ce travail de la fin



FRAGMENT DU PAREMENT DE CHŒUR DE SAINT-GÉRÉON DE COLOGNE.

(Tapisserie du xie siècle.)

du xve siècle, qui nous paraît provenir des bords du Rhin, nous montre l'ornementation fine et délicate de certains manuscrits de la même époque ; elle se compose de fleurs d'ancolies, de fraisiers avec leurs fruits et de pâquerettes. Nous en donnons une reproduction.

Nous croyons de la fin du xve siècle et d'origine suisse la tenture exposée par M. Jules Maciet. La tapisserie tissée d'or appartenant à M. Tollin, qui représente la *Fuite en Égypte* et Jésus au milieu des docteurs, date des premières années du xvie siècle ainsi que les tapisseries exposées par M. Lowengard : la *Réception du chevalier* et le *Retour du tournoi*.

Trois magnifiques tentures tissées d'or qui font partie de la collection de Mme la baronne Hoffmann représentent le *Combat des pâtres*, le *Retour de l'enfant prodigue* et une scène biblique. Nous les croyons sorties du même atelier que celles du Vatican, les *arrazzi della scuola nuova*, c'est-à-dire les onze pièces représentant la Vie du Christ et les Actes des apôtres. C'est le même parti pris de fabrication, et l'emploi de l'or leur donne un éclat merveilleux. Il est probable que ces trois pièces ont été tissées à Bruxelles dans l'atelier de P. van Aelst. Une série de belles tapisseries, exposées par M. Magnier, est sortie de cette même ville, qui mérite une mention toute particulière pour la richesse et la composition de ses tentures. M. Alphonse Wauters leur a consacré du reste une monographie spéciale renfermant une foule de renseignements inédits, fort intéressants.

Nous supposons d'origine italienne la tenture de M. Magnier représentant un combat de bufles, à cause du style spécial des ornements de sa bordure et du caractère des figures.

Venise est la première ville d'Italie qui ait reçu des tapissiers venus d'Arras, lorsque Louis XI les eut dispersés après s'être emparé de cette ville. M. Eug. Müntz, qui s'est occupé tout spécialement de l'histoire de la tapisserie en Italie, nous dit qu'il n'est guère question de l'introduction des *arrazzi* ou *panno da muro di razza* avant le dernier tiers du XIVe siècle. Elles sont rares pendant la première moitié du XIVe siècle. Lorsque Innocent IV fit son entrée à Gênes en 1251, Cancellieri nous apprend cependant que les rues étaient tendues de « *pictista petibus* », désignation qui peut, il est vrai, aussi bien s'appliquer à des broderies qu'à des tapisseries.

Nous avons à regretter à l'exposition l'absence des belles tapisseries françaises de l'école de Fontainebleau, dont les types que nous connaissons sont assez généralement inspirés des dessins du Rosso ou des arabesques de Ducerceau. On sait que cet atelier de Fontainebleau fut fondé par François Ier et dirigé par Philibert Babou de la Bourdaizière, sous la surveillance de Sébastien Serlio. Sous Henri II, Philibert de l'Orme dut prendre ensuite la direction de cet établissement, et ce prince en créa un autre à Paris, à l'hôpital de la Trinité. — Henri IV établit un troisième atelier dans la maison des Jésuites au faubourg Saint-Antoine ; mais lorsque ceux-ci rentrèrent en France cet atelier fut transporté dans les galeries du Louvre : Marc de Comans et François de la Planche qui venaient de Flandre y furent installés à grands frais.

Nous ne pourrions dire exactement de quel atelier sont sorties les deux tentures de Diane exposées par M. Penon ; mais elles doivent avoir certainement été fabriquées à Paris. Leurs bordures fond noir sont composées de cartouches, de fruits, de massacres de bœufs et les angles oc-

cupés par des chiens au repos. Les marques relevées sur la bande bleue striée de blanc, sont F M (l'F surmontant l'M) pour l'une, et pour l'autre, les lettres L, E, U, V entrelacées.

Nous supposons que ces tentures ont été exécutées par Pierre et Jean Lefebvre. L'établissement de la Trinité fut longtemps dirigé par Dubourg; Lérambert lui succéda; il passe pour avoir fourni les dessins de la tenture de Saint-Merri autrefois composée de douze pièces, dont il ne reste plus aujourd'hui qu'un fragment. C'est une tête de saint Pierre donnée à Cluny par M. Achille Jubinal. A la mort de Lérambert, Henri IV ouvrit un concours pour le remplacer. Ce furent deux peintres, Guyot et Dumée, qui obtinrent la place en 1610 avec la tapisserie du Pasteur fidèle et les amours de Gombaut et Macée dont nous voyons figurer une tenture à l'exposition. Celle-ci se compose de cinq pièces parmi lesquelles figurent les accordailles, le festin des noces et les danses ; des légendes parfois rabelaisiennes, dans le goût de celle-ci, courent sur la tapisserie.

Pour avoir plaisier en largesse,
Il n'est trésor ny richesse,
Que de voire en l'âge de dix ans
Bergers et bergères disans
Mots joyeulx et menant liesse.

Les pastorales de Gombaut et Macée, exposées par M. Charles Lowengard, nous paraissent dater des premières années du XVIIe siècle; cependant les costumes que portent les personnages nous feraient croire qu'elles ont été inspirées d'une série de tentures beaucoup plus anciennes, pouvant remonter au règne de Louis XII. Ces dernières n'ont pas été peut-être sans influence sur la décoration d'une des tourelles de l'hotel du Bourgtheroulde de Rouen, qui porte des sculptures dont les détails se rapprochent des sujets exécutés sur les tapisseries de M. Lowengard. Parmi les scènes champêtres de cette tourelle de l'hotel du Bourgtheroulde, nous retrouvons le jeu de la main chaude, où l'on voit deux bergers se préparant à frapper dans la main d'un compagnon. — Au bas de cette scène on lit :

Passe temps légers
Nous valent argent,
S'ils ne sont d'argent
Ilz sont de bergers.

Les amours de Gombaut et Macée avaient du reste servi de thème à plusieurs compositions artistiques, notamment aux tapisseries du musée de Saint-Lo, et à la série des gravures de la collection Hennin conservées

au cabinet des estampes de Paris et décrites par notre savant collègue M. Georges Duplessis.

En remontant beaucoup plus haut comme époque, l'inventaire des tapisseries du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, mentionne des tentures dans le goût de celles que nous venons de signaler. « Ung petiz tapiz de bergerie sur champ vert semé de bergiers et bergières dont les aucuns font des fagoz. » — « Ung autre vielz tapiz de haute lice ouvré de jeunes hommes et femmes jouans de plusieurs jeux et est de Brabant. » Parmi les tapisseries flamandes du XVII[e] siècle exposées à l'Union centrale des Arts décoratifs, nous citerons les quatre belles saisons de M. Lowengard exécutées sur des cartons du XVI[e] siècle qui doivent être de Van-Orley; elles représentent la pêche, la moisson, la vendange et le patinage. Au même exposant, nous mentionnerons les tentures de l'histoire de Titus dont les bordures de fleurs, de fruits et de draperies sont très remarquables; et les batailles d'Alexandre d'après Lebrun, tapisseries tissées d'argent et portant le nom de F. van der Heche.

De la fin du XVII[e] siècle sont les *Tinnières* ou sujets d'après Téniers, qui font partie de la collection de M. Tollin. Cette tenture se compose de six pièces : deux sont signées du nom de Guillaume Werniers, une autre porte une fleur de lis blanche sur fond rouge, marque de Lille; les autres sont signées veuve Werniers, Guillaume Werniers étant mort. Citons encore les deux belles portières aux armes de Colbert appartenant à M. E. Lowengard, et nous aurons terminé notre rapide énumération des tapisseries exposées par des particuliers.

En 1662, Louis XIV et son ministre Colbert réunirent en un seul atelier, aux Gobelins, tous les ateliers qui se trouvaient dispersés à Paris et, l'année suivante, Lebrun fut nommé directeur de cette manufacture. — On sait quelles richesses artistiques en sont sorties, et si nous pénétrons dans les salles réservées au Garde-meuble, nous y voyons se succéder une suite de merveilles.

Nous rencontrons tout d'abord l'*Histoire de Louis XIV*, exécutée d'après les cartons de Charles Lebrun et de Van der Meulen. Les tentures furent payées 400 livres l'aune à Laurent et à Lefebvre, et 450 livres à Jans dont l'habileté était, paraît-il, plus grande encore. L'abbé de Marolles disait, en parlant de ces deux artistes dans ses quatrains sur la manufacture des Gobelins :

Le Fèvre, tapissier, excelle en haute lice,
Jean Jans excelle aussi dans un pareil employ.

Nous voyons figurer également dans les salles du Garde-meuble les

deux belles tentures des dessins de Raphaël : *Psyché et l'Amour au bain* et la *Danse des Nymphes et des Satyres*. La bordure, formée d'arabesques avec enfants et personnages sur fond grillagé d'or, est de Le Moine Lorrain; c'est une merveille de goût et d'exécution qui prouve que cet artiste ne le cédait en rien à Bérain, son collaborateur dans la décoration de la galerie d'Apollon.

Puis viennent deux pièces de tapisseries des Gobelins de la tenture de la galerie de Saint-Cloud, d'après Mignard, et deux portières qui ont pour sujet le Char avec les attributs militaires et les armes de France et de Navarre.

Dans la salle réservée aux meubles de l'époque de Louis XV sont les quatre tentures des scènes de la fable d'après Boucher; elles ont été fabriquées à Beauvais. Celles de Claude Audran, les *Éléments* et les *Saisons*, viennent des Gobelins. La salle réservée aux meubles de l'époque Louis XVI nous montre deux tapisseries de Beauvais : les *Jeux Russiens*, d'après Le Prince, la tenture de *Renaud et d'Armide*, de Charles Coypel, celle de *Psyché et l'Amour*, de Belle; une tapisserie de Beauvais, d'après Casanova, et une autre des Flandres : la *Chasse aux Canards*. Une seconde salle de l'époque de Louis XVI renferme les deux tentures en tapisserie des Gobelins de l'histoire de don Quichotte, d'après Ch. Coypel. Ces deux suites diffèrent entre elles par les bordures; les ornements sont sur fond rose pour les unes et sur fond jaune pour les autres.

A défaut de tapisseries datant du premier empire, la salle réservée au mobilier de cette époque est décorée par la tenture *Fructus Belli*, d'après Jules Romain, exécutée aux Gobelins, de 1706 à 1710, dans l'atelier de Souette. Nous n'avons fait que mentionner très rapidement ces belles tapisseries du Garde-meuble, qui ont été exposées en maintes circonstances et décrites plusieurs fois.

Il nous reste à parler des tapis de la Savonnerie.

Si la tapisserie de haute lisse nous est venue de l'Orient, il est aussi souvent fait mention dans les inventaires du moyen âge des tapis sarrasinois. Nous croyons qu'il faut entendre par là des tapis velus fabriqués à la façon de ceux de l'Orient, c'est-à-dire en laine épaisse dont la trame était formée d'une réunion de fils noués et coupés ras sur la surface destinée à être vue. La tapisserie, au contraire, a ses fils couchés et enroulés sur la chaîne. La commande faite par la comtesse d'Artois Mahault en 1310, que nous avons citée précédemment, nous paraît indiquer la distinction qui existait déjà à cette époque. Encore aujourd'hui, le point sarrasin est employé par les tapissiers de la manufacture des Gobelins pour désigner la réunion des fils noués sur la chaîne qui forment le tapis de la Savonnerie.

Lorsque Henri IV, vainqueur de la Ligue, voulut relever l'industrie des tissus, en partie ruinée par cette guerre de religion, deux hommes se présentèrent à lui pour rétablir l'industrie des tapis sarrasinois. Le premier, Jean Fortier, n'est connu que par le privilège qui lui fut accordé ; le second, Pierre Dupont, est, avec son élève Simon Lourdet, le fondateur de la manufacture de tapis de la Savonnerie. Pierre Dupont fut installé au Louvre en 1605, mais il n'obtint réellement son brevet que le 4 janvier 1608; il s'associa avec Simon Lourdet en 1626, mais celui-ci resta dans l'établissement de la Savonnerie, où il s'était installé tout d'abord. Les deux associés ne s'entendirent pas, et Pierre Dupont, dans un livre qui a pour titre la *Stromaturgie* ou traité de la fabrication des tapis, nous raconte ses demêlés avec Simon Lourdet et la Cour des comptes. Cette dernière exigeait qu'il quittât le Louvre pour aller s'établir à la Savonnerie. La *Stromaturgie,* dont il n'existait qu'un seul exemplaire connu appartenant à la Bibliothèque nationale, vient d'être rééditée par MM. Alfred Darcel et Jules Guiffrey, avec de savantes notes et additions.

Il y eut donc deux établissements qui travaillaient en même temps pour le roi : celui de Simon Lourdet à la Savonnerie et celui de Pierre Dupont au Louvre. Le premier dut mourir en 1667; le second, Pierre Dupont, eut aussi un fils, Louis Dupont, qui prit la suite de son établissement. Nous attribuerons à Pierre Dupont ou à Simon Lourdet un magnifique tapis fond noir semé de fleurs de couleurs, exposé par Mme la baronne de Hirsch. De l'atelier de Jeanne Haffrey qui avait succédé à son mari, Philippe Lourdet, ou de l'établissement de Louis Dupont sont sorties les quatre feuilles de paravent fond bleu de deux tons décorées de bouquets de fleurs avec les attributs des Saisons, appartenant au Garde-meuble, ainsi que deux beaux tapis de la Savonnerie qui doivent avoir certainement la même origine. L'un de ces tapis est encadré d'oves et d'arabesques sur fond noir ; le centre est occupé par des carquois, des torches et des ornements, ainsi que par deux couronnes royales surmontant une sphère avec la devise de Louis XIV : *Nec pluribus impar*. Sur les côtés sont des médaillons à sujets et des génies tenant un bouclier aux armes de France avec les deux L enlacées.

L'autre tapis exposé par le Garde-meuble représente les sciences, les arts et les attributs de l'amour que remplissent quatre cartouches à consoles ; le centre est occupé par des caissons, avec quatre L enlacées et reliées par des guirlandes de fleurs.

L'extrême Orient n'est pas dans nos attributions, sans quoi nous n'eussions pas manqué de signaler, parmi les choses remarquables de cette exposition, organisée par M. Gasnault avec le concours intelligent

et expérimenté de M. S. Bing, une tapisserie chinoise tissée d'or, de l'époque des Mings, exécutée sur un métier de haute lisse. C'est une des étoffes les plus fines et les plus compliquées sous le rapport du tissage que nous ayons jamais rencontrées. Cette salle, dont l'aspect pittoresque a eu un grand succès auprès du public, contient, au point de vue du bois sculpté et des étoffes de soie, brochées ou brodées, quelques pièces fort intéressantes et qui demanderaient plus qu'une rapide mention. Nous nous contenterons de citer les vitrines de MM. Bing, Philippe Burty, de Montefiore et de la Narde.

Notre sujet est assez vaste pour que nous passions de suite à l'étude des broderies, qui sont une des dépendances du tissu.

II

LES ANCIENNES BRODERIES

Si l'origine du tissu remonte aux époques les plus reculées de la civilisation antique, la broderie, qui en est l'ornement, a pu suivre de bien près l'usage des étoffes. Elle a dû même précéder le brochage des tissus, dont l'invention n'eut lieu sans doute que pour imiter la broderie. Les bas-reliefs assyriens et babyloniens nous montrent déjà des personnages dont les vêtements sont ornés de broderies. Ce mode d'ornementation fut adopté également par les Égyptiens et les Grecs ; les héroïnes d'Homère Pénelope, Hélène, Calypso, Circé sont souvent occupées à broder. Les Phrygiens jouissaient d'une grande réputation dans cet art et Pline leur attribue même la découverte des étoffes brodées qui, de son temps, portaient le nom de *phrygionæ*, *phrygiones* s'employait pour désigner des brodeurs.

Dans les premiers temps du christianisme, les étoffes brodées servaient non seulement à l'usage des vivants, mais aussi pour honorer les morts ; elles recouvraient les sarcophages et les évêques mêmes étaient ensevelis revêtus de leurs vêtements sacerdotaux, ornés de broderies. Si l'on en croit D. Bouquet et Trithème, Dagobert, qui fit construire Saint-Denis, avait orné ce temple de tentures enrichies d'or et de pierreries.

Au moyen âge, les monastères avaient leurs brodeurs d'étoffes précieuses pour les besoins du culte et l'*opus plumarii* que l'on trouve employé par les anciens auteurs pour désigner une broderie, devait être le plumetis ou point de plume d'aujourd'hui.

Les religieuses étaient d'une grande habileté dans les travaux d'ai-

guille, et les femmes de qualité, pour occuper leurs longues veilles, croyaient faire œuvre pie en brodant pour les églises des ornements d'autel ou des vêtements sacerdotaux. On conservait encore au XVIIe siècle dans le trésor de Saint-Jean de Lyon une nappe d'autel brodée et donnée à Saint-Remy, évêque de cette ville, par Berthe, femme de Gérard de Roussillon. Un coussin, brodé par la princesse Alpaïde, sœur de Charles le Chauve, pour le tombeau de Saint-Remy à Reims, fut retrouvé en entier au XVIIe siècle. Enfin la *Chronique de Normandie* nous apprend que Gonor, femme de Richard Ier, roi d'Angleterre, fit « un drap de toute soie et broderies empreint d'histoire de la Vierge et des Saints » pour orner l'église de Notre-Dame de Rouen. Les ordonnances sur le commerce et les métiers de 1270 à 1300 nous montrent l'importance que l'on attachait au moyen âge à la perfection des ornements et des matières employées. Ainsi, « nul ne pourra ouvrer au dit mestier de nuiz fors tant comme la lueur du jour durra tant seulement; car l'œuvre fete de nuiz ne peut estre si bone ne si souffisait comme l'œuvre de jouz »... « Que nul le broudeeur ou brouderéesse ne pourra mète or en euvre qui ne soit de huit soulz le baton, car à moins ne puet l'en fere euvre bone ne souffisant de brouderie »... « Que nulles des mestresses ne ouvrières de bourses serrazinoises doivent se servir de bonne soye fillée ou retorse ou il ait or de Lucques fors que fin or. »

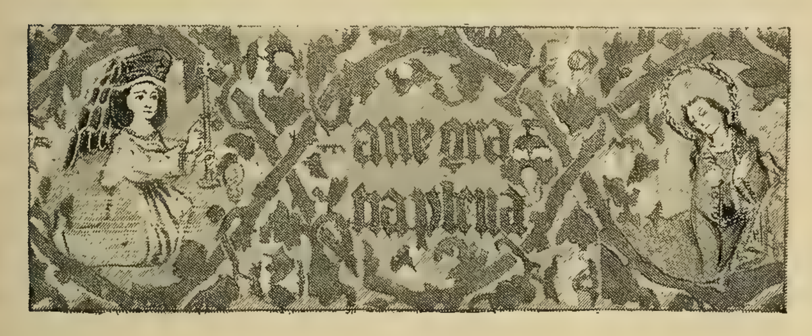
Au XIe siècle, Ædelfleda, veuve de Brithnod, duc de Northumberland, faisait don à l'église d'Ely d'un voile sur lequel les exploits guerriers de son mari se trouvaient représentés. Les femmes anglaises avaient d'ailleurs acquis un certain renom pour leurs trouvaux à l'aiguille, et la broderie qui porte le nom d'*opus anglicum*, souvent mentionnée dans les auteurs du moyen âge, jouissait d'une réputation européenne. Nous serions cependant porté à croire que cette désignation *opus anglicum* devait s'appliquer plus généralement à une sorte de broderie qu'à sa provenance même, et le livre des métiers d'Étienne Boileau nous permet de supposer que certains travaux d'aguille, portant ce nom, avaient pu cependant être exécutés en France.

Le secrétaire de Guillaume le Conquérant, Guillaume de Poitiers, nous vante l'habileté des femmes anglo-saxonnes pour coudre et tisser l'or; il nous apprend que son maître se revêtit d'un manteau orné de leurs broderies dans la première cérémonie qui suivit la bataille d'Hastings. Il nous reste un spécimen fort curieux de l'*opus anglicum* par la tapisserie de la cathédrale de Bayeux qui, depuis Bernard de Montfaucon jusqu'à nos jours, a été décrite plusieurs fois. Cette tapisserie, qui n'est qu'une broderie sur toile à l'aiguille, passe, on le sait, pour être l'œuvre de la reine Mathilde;

ce qui n'a jamais été démontré. Elle nous offre néanmoins de précieux renseignements pour l'histoire des armes et du costume en nous montrant les principaux épisodes de la conquête de l'Angleterre. Généralement, dans les comptes et les inventaires du moyen âge, les noms des brodeurs anglais sont extrêmement rares, tandis que la plupart des ouvrages brodés ont pour auteurs des Italiens.

L'inventaire de Saint-Paul, de Londres, rédigé au XIII[e] siècle, mentionne très consciencieusement les diverses natures des broderies par *opus anglicum, opera saraceno*, etc.

La broderie au moyen âge avait pris du reste une toute autre importance artistique qu'aujourd'hui; aussi M. Léon de Laborde nous dit-il,



L'ANNONCIATION.

(Broderie du XV[e] siècle, de travail allemand, exposée par le Kensington-Museum)

dans son Glossaire français : « Je ne sais pas de plus grand service à rendre aux arts que d'écrire une histoire de la broderie; ce serait, non pas le complément, mais l'introduction et l'accompagnement obligé d'une véritable histoire de la peinture. »

Les enlumineurs des manuscrits ne nous paraissent pas avoir été étrangers aux modèles exécutés par les brodeurs ; nous en retrouvons la preuve dans un orfroi de chasuble fort curieux, de la fin du XI[e] siècle, qui appartient à MM. Tassinari et Chatel de Lyon.

Sous un portique d'architecture en plein cintre on voit des anges debout; au bas sont les légendes *Troni*, *cherubin*. On croirait avoir sous les yeux la miniature d'un manuscrit; les figures, d'une rare perfection pour l'époque, sont brodées sur toile au point de chaînette; elles s'enlèvent sur un dessin quadrillé au point de couchure qui dissimule la pauvreté du tissu écru. Une étoffe de soie pourpre de Tyr renforcée par une toile de fil nous montre une broderie au passé or qui représente le Christ et

les apôtres Pierre, Simon et Philippe. Ce curieux spécimen doit provenir d'un atelier sicilien de la fin du XII[e] siècle; il appartient au Kensington-Museum.

L'emploi de la mosaïque en Italie, où l'on se servait de petits cubes de verre de nuances différentes, devait conduire les brodeurs à composer des ornements de perles de toutes couleurs.

On sait que l'industrie du verre avait pris de grandes proportions à Venise au XIII[e] siècle. Nous citerons, de cette ville, une curieuse série de broderies perles de verre bleues, rouges et dorées, exposées par le Kensington-Museum. Ces broderies doivent provenir d'une étole et chacune d'elles représente une figure de saint. Il est supposable que les perles des chairs et des auréoles qui manquent actuellement devaient être des perles vraies.

L'Allemagne a toujours eu un goût très prononcé pour les broderies; il suffit de visiter les musées de Brunswick, de Nuremberg, et la Schatzkammer de Vienne pour en avoir la preuve. Le Kensington-Museum et le musée de Cluny possèdent divers fragments d'un devant d'autel que nous croyons pouvoir attribuer à l'art allemand du XII[e] siècle. C'est une broderie de laine au point de chaînette exécutée à l'aiguille sur toile. Les deux fragments appartenant au Kensington-Museum nous montrent un médaillon dans lequel le Christ est représenté ainsi que deux anges au bas desquels on lit : *Deus Sabaoth.* C'est évidemment la fin du *Sanctus.* Le fragment du musée de Cluny représente saint Jean l'évangéliste debout sous une voussure en plein cintre; la tête est nimbée, le saint tient en main le livre des évangiles.

Nous mentionnerons, comme ayant la même origine, un coussin de missel du XIII[e] siècle avec broderie de soie fond rouge sur toile à dessin géométrique, au point de canevas contrarié imitant les mailles de la bonneterie, sur lequel l'artiste a brodé en soie de plusieurs couleurs une sainte famille sous un dais entouré d'anges à genoux. Cet échantillon appartient également au Kensington-Museum ainsi qu'une autre broderie allemande du XIII[e] siècle, qui représente l'Adoration des rois. Les contours des figures sont brodés en partie sur la toile et dessinés seulement par places; le fond est en soie au point natté.

En nous occupant ici des broderies allemandes, le moment est venu de parler du travail de Cologne, *opus coloniense,* qui fut très employé au XV[e] et au XVI[e] siècle pour les orfrois, les galons et les croix d'ornements sacerdotaux. La base de ce genre de travail est un tissu semblable à la passementerie des galons de voitures que l'on fabrique aujourd'hui. L'*opus coloniense* s'exécutait autrefois sur un métier à la tire à plusieurs

navettes; le dessin était tout d'abord composé sur un carton destiné à servir successivement au tisseur et au brodeur. Le premier, sur son métier, exécutait le tissu lui-même, généralement mélangé de fils de soie et d'or au point de satin effet de trame. Les figures et les ornements des étoffes et des accessoires étaient ensuite donnés au brodeur qui les exécutait à l'aiguille. Les figures étaient aussi quelquefois brodées sur toile et réappliquées ensuite sur le tissu. L'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs renferme une série très remarquable de l'*opus coloniense* qui appartiennent au Kensington-Museum ainsi qu'à MM. Hochon, Tassinari et Chatel, etc.

Nous citerons entre plusieurs une croix de chasuble dans le haut de laquelle on lit cette inscription : *in manus tuas;* au-dessous se trouvent le Christ et les saintes femmes et, dans le bas, les armoiries du possesseur et sans doute le nom du fabricant, Johan van Querroyde. MM. Tassinari et Chatel possèdent également un magnifique orfroi de chasuble représentant sainte Catherine et sainte Barbe sous des dais; les vêtements des personnages sont d'un goût exquis; quant aux détails d'architecture, ils sont tissés à même l'étoffe. Il existe des spécimens analogues à ceux-ci dans les musées de Nuremberg et de Brunswick. La plupart de ces broderies ont été exécutées dans les dernières années du xve siècle ou dès le commencement du xvie siècle. Sur un très bel orfroi de chasuble appartenant à M. le comte Lair, qui offre tous les caractères d'ornementation de la fin du xve siècle, on lit : *Boni portus de Colonia 1509.*

Au commencement du xvie siècle, la broderie se ressentit de la perfection du dessin qui existait dans les autres arts, et les comptes royaux de cette époque mentionnent un certain nombre de travaux à l'aiguille dont le prix était fort élevé.

Parmi les autres broderies allemandes exposées, nous citerons une magnifique chasuble en velours fond vert, dont la croix représente un arbre de Jessé; le fond est au point natté d'argent et les figures, d'un caractère et d'une exécution, tout à fait exceptionnels, ont été brodées au point caubet ou de terrasse. Ce magnifique vêtement sacerdotal appartient à MM. Tassinari et Chatel. Un orfroi de chasuble aussi remarquable représentant des évêques, nous paraît être de la même main que la croix de chasuble décrite précédemment; il fait partie de la collection de M. Hochon. Au même amateur appartient une bannière en damas de soie feuille morte sur laquelle a été rapportée une broderie flamande exécutée sur toile ; elle représente deux têtes d'évêques affrontées et des anges portant les divers attributs de la Passion. Pour le modelé des figures, l'artiste a su ménager habilement sa toile et s'en servir comme

fond. Il s'est contenté d'indiquer seulement par quelques points de broderie les contours et les détails principaux du visage. Il n'est guère possible de rencontrer une plus grande simplicité sous le rapport du procédé d'exécution, et cependant l'effet en est très réussi.

Nous avons dit que les peintres ne dédaignaient pas de composer des cartons pour les brodeurs ; une broderie exposée par le Kensington nous en fournit la preuve ; elle représente un patriarche assis sur son trône tenant une croix et un livre ouvert. Cette broderie a été exécutée d'après un carton florentin de Raffaelino del Garbo, l'élève et l'ami de Filippino Lippi. Cet artiste composa du reste un grand nombre de cartons pour les *ricamatori* qui portaient alors les vêtements sacerdotaux.

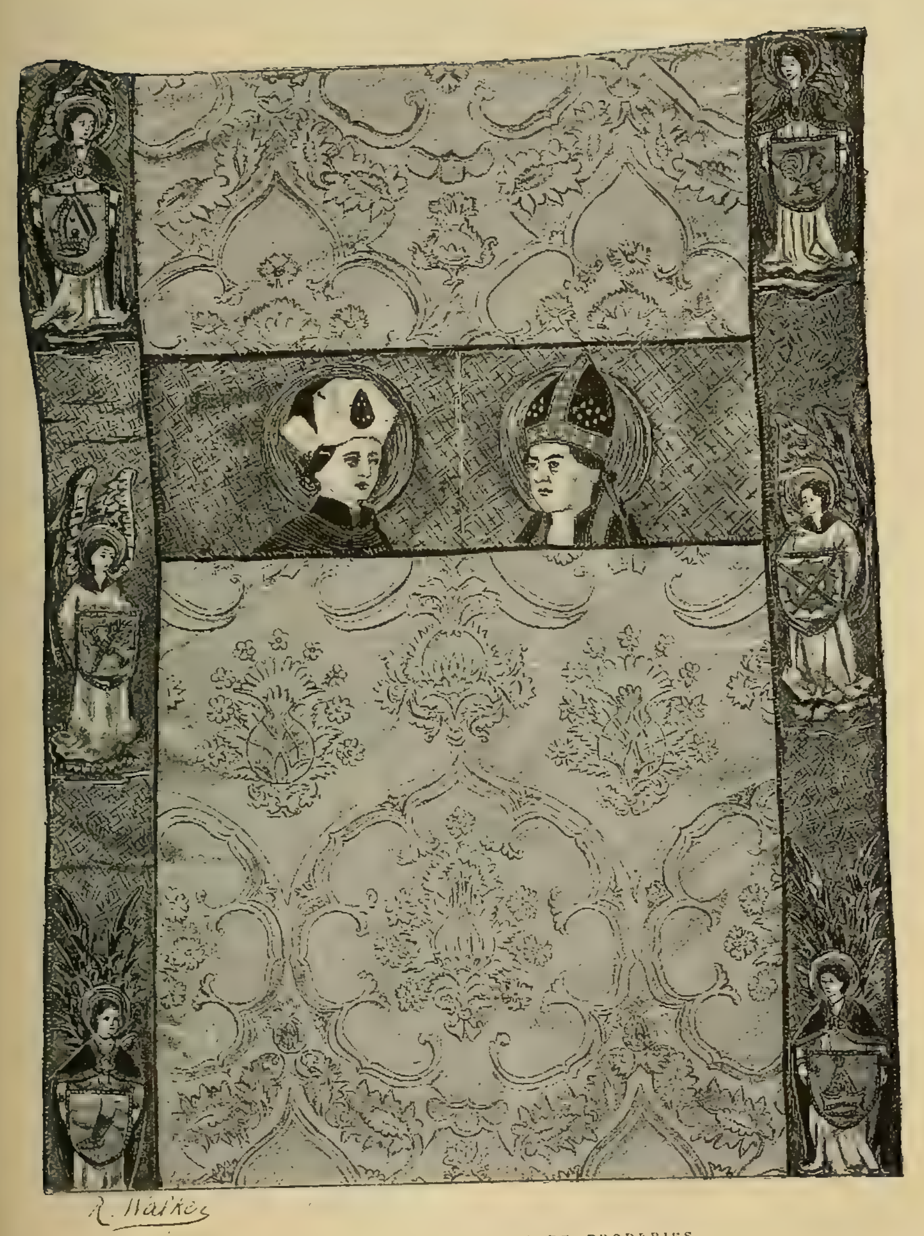
On a fabriqué de la broderie à Florence à une époque assez reculée; au moyen âge et dans les statuts de cette ville il est souvent fait mention des brodeurs, qui portent le nom de *baldicuarii*.

Au XVIe siècle, l'Espagne fabriquait une grande quantité de broderies; ces *brodadores de imagineria*, les *estoleras* ou *casubleras*, formaient un puissant corps de métier dont on peut admirer les ouvrages dans les églises d'Espagne, notamment au trésor de la cathédrale de Tolède où l'on conserve des broderies merveilleuses. Nous citerons comme un travail espagnol la belle chasuble exposée par MM. Tassinari et Chatel qui provient de la collection Fortuny. Cette chasuble est en velours noir avec ornements du XVIe siècle, brodés or et soie, réunissant les différents points de couchure de Smyrne et du passé or.

Nous mentionnerons également, parmi les vêtements brodés les plus remarquables de l'exposition, le beau manteau de procession espagnol en damas rouge et la dalmatique en soie blanche avec broderies au point de couchure en or se détachant sur un fond de damas cerise, qui appartiennent à M. Ernest Valpinçon.

Parmi les spécimens du travail d'application, nous citerons le beau devant d'autel du XVIe siècle qu'expose M. Georges Bal. Des dessins brodés sur soie jaune se détachent en clair sur un fond de velours rouge orné de broderies au passé en arabesques et rinceaux.

On se servait souvent dans les inventaires du XVIe siècle des mots *morisque* ou *obre morisque* pour désigner des tapis avec broderies exécutées par les Maures, ou d'après leur système d'ornementation. Les deux beaux tapis espagnols du XVIe siècle exposés par M. Roussel nous paraissent bien appartenir à ce mélange du style mauresque avec la renaissance espagnole. Ces deux tapis sont en velours; l'un est fond bleu foncé et l'autre rouge incarnat. Les broderies au passepoint sont en soie de Chine plate et mi-perlée.



BANNIÈRE EN DAMAS GARNI DE BRODERIES.

(Travail flamand du xve siècle. — Collection de M. Hochon.)

La Flandre au XVIe siècle, étant sous la domination espagnole, expédiait un grand nombre de tapisseries et de broderies en Espagne. Nous avons admiré à l'Escurial un magnifique ornement d'église qui nous a paru être en broderie de Bruges. La section belge à l'exposition du Trocadéro avait envoyé une chasuble non moins belle, ayant la même origine. L'exposition de l'Union nous montre deux broderies analogues sous le rapport du travail. Elles proviennent d'un épistolier, et font partie de la collection de M. Vail. Les sujets représentés sont le Christ et la femme adultère, la Vierge et sainte Anne. Ces broderies, exécutées en grande partie au métier, ont été terminées à l'aiguille et retouchées au pinceau, seulement pour les figures. Les sujets sont encadrés dans des ornements du XVIe siècle d'un goût très pur.

Un petit tableau en broderie de la même époque, appartenant à M. Georges Bal, nous paraît devoir être le chef-d'œuvre de maîtrise d'un chasublier flamand du XVIe siècle; il représente la Vierge, saint Joseph et l'enfant Jésus.

On rencontre quelquefois des petits tableaux portatifs en broderie mentionnés dans les inventaires du XVIe siècle. Celui de Marguerite d'Autriche notamment nous en signale plusieurs, parmi lesquels on voit « ungs tableaux de brodeure, où sont Nostre-Dame, saincte Katherine et saint Jehan l'évangéliste et ung estuy couvert de veluyeau vermeil. »

Nous ne signalerons qu'à titre de curiosité, parmi les broderies exposées, la croix de chasuble brodée en haut relief appartenant à MM. Tassinari et Chatel, qui représente saint Martin et d'autres saints. C'est le travail du bourrage recouvert d'une soie plate et sertie par un cordonnet dessinant les contours de façon à imiter le relief de la sculpture.

La France, elle aussi, a eu d'habiles brodeurs; en plus des spécimens qui existent encore actuellement, nous pourrions citer différents passages d'inventaires des XIVe et XVe siècles qui en font foi, ainsi que les comptes de l'argenterie des rois de France publiés par M. Douet d'Arcq.

La broderie française est représentée à l'Exposition par plusieurs spécimens très remarquables, notamment par un petit chef-d'œuvre de peinture à l'aiguille qui appartient au musée industriel de Lyon. C'est un véritable tableau représentant le Christ au roseau, exécuté, croyons-nous, vers le milieu du XVIe siècle, par Jean Perrault, brodeur, qui résidait à Amboise. M. Léon de Laborde a pu dire avec raison qu'autrefois, « broder était un art, et une branche sérieuse, estimable de la peinture. L'aiguille, véritable pinceau, se promenait sur la toile et laissait derrière elle le fil teint en guise de couleur, produisant une peinture d'un ton doux et d'une touche ingénieuse; tableau brillant sans reflet, éclatant sans dureté. »

Nous citerons également le devant d'autel appartenant à M. Roussel; c'est un travail d'une grande pureté de style que nous attribuerons à la France. Sur un velours fond rouge incarnat se détachent des fleurs au point de paon qui produisent un ensemble décoratif très distingué dans sa simplicité ; on sait que le point de paon forme un œil dans le tissu analogue à celui de la plume du paon.

Une belle chasuble Louis XIII, avec croix brodée en haut relief or et argent, dont le sujet représente la Vierge à la Chaise, exécutée au point de terrasse, appartient à MM. Tassinari et Chatel. C'est également un travai français.

Le XVIIIe siècle nous montre un lit et des fauteuils remarquables ayant appartenu à Marie Leczinska. Ils furent donnés par elle au comte Sarti. M. de Montgommery en est actuellement l'heureux possesseur.

Les broderies françaises qui recouvrent ces meubles sont en soie, exécutées au point de plume d'après les cartons de Daniel Marot.

Le ciel de lit, le fond et le couvre-lit sont ornés de médaillons à sujets parmi lesquels nous voyons Psyché se levant en regardant l'Amour, et sur le couvre-lit, Jupiter, Mercure et l'Amour. Cet énorme travail de broderie au plumetis forme un ensemble hors ligne, que dépare cependant une monture italienne en velours rouge vif et soie jaune bouton d'or, d'un ton beaucoup trop vif pour s'allier aux couleurs éteintes et harmonieuses de la broderie, et qui nous paraît lui être postérieure.

Nous n'avons mentionné jusqu'ici que des broderies sur tissu; il nous reste à parler de la broderie sur canevas à jour, que l'on nomme souvent à tort tapisserie au petit point ou au gros point.

Nous citerons en ce genre les belles tentures appartenant à Mme la comtesse de Hoffmann; elles représentent des seigneurs portant le costume du temps de Henry III. Une bande exposée par Mlle de Bressolles nous montre une série de personnages de la même époque.

Dans les salles réservées à l'exposition du Garde-meuble on voit une série de broderies au petit point, dit des demoiselles de Saint-Cyr (si l'on en croit la tradition). Ces broderies garnissent des meubles qui proviennent du palais de Fontainebleau. Le fond de broderie est jaune avec médaillons remplis par des personnages et des paysages. Un autre mobilier analogue à celui-ci se trouve au palais de Versailles; il a été exécuté sous la direction du tapissier Delobel.

Nous terminerons cette énumération par le magnifique lit et les fauteuils que M. Barre a exposés. Sur un fond gris tournant légèrement vers le maïs s'enlèvent en vigueur des ornements dans le goût de Bérain, encadrant des médaillons à sujets mythologiques, parmi lesquels se dis-

tingue le Sommeil d'Adonis. Nous croyons qu'il serait possible d'attribuer l'ensemble de la décoration de ces broderies à Bonnemer et à Bailly. — Un des fauteuils a été reproduit dans le texte de l'article de M. de Champeaux sur le bois sculpté à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. Nous partageons l'opinion émise par notre savant confrère, qu'un travail aussi parfait a pu provenir de l'atelier de broderie des Gobelins, où il aurait été exécuté sous la direction de Fayette et Balland, les deux plus habiles brodeurs de leur époque.

La place nous manquait, dans notre dernier article sur les tissus brochés, et nous n'avons fait que signaler en passant le merveilleux lit de Marie-Antoinette exposé par le Garde-meuble ainsi que les riches tentures de Philippe de la Salle. Ces divers tissus, qui offrent toutes les apparences de la broderie, appartiennent cependant aux étoffes brochées. On trouve, il est vrai, par places la trace de la broderie à l'aiguille; cela tient à ce que l'étoffe même en satin blanc qui formait le fond étant usée, il a fallu réappliquer la broderie sur un autre tissu, et que, pour d'autres parties, où la broderie exécutée au métier était complètement disparue, il a été nécessaire de la refaire à l'aiguille. Ces merveilleuses tentures du *Faisan doré*, des *Perdrix*, de la *Corbeille de fleurs* et celle qui représente des Chinois ont été obtenues, ainsi que l'étoffe du lit de Marie-Antoinette, soit par le mélange du lancé au broché, soit par l'emploi de la chenille et le jeu des soies de couleur. La garniture du lit de Marie-Antoinette, qui lui fut offert à l'occasion de son mariage par la ville de Lyon, est, à notre avis, la pièce capitale parmi les étoffes anciennes exposées à l'Union centrale. C'est un lampas fond blanc crème; le dessin broché de soie et de chenille est formé par des roseaux, des branches de laurier, des guirlandes de fleurs, des instruments de musique et des perdrix. On voit également dans le fond du lit un paysage avec ruines dont la mise en carte, aussi soignée qu'une gouache, se trouve au musée industriel de Lyon.

Il serait aujourd'hui très difficile, même avec le métier Jacquard, d'exécuter une étoffe semblable; ce qui nécessiterait peut-être près de deux cent mille cartons.

L'étoffe du lit de Louis XVI, appartenant également au Garde-meuble, est un satin fond blanc à dessins formés de branches de laurier et de chêne; elle provient également de Philippe de la Salle.

Cet illustre fabricant de soieries naquit à Lyon en 1723. Élève de François Boucher, il fut dessinateur et peintre autant qu'habile fabricant et mécanicien.

Il modifia le métier à la tire, qui lui servit à exécuter les remarquables

compositions que nous admirons aujourd'hui. Anobli par Louis XVI et décoré de l'ordre de Saint-Michel, il reçut une pension de 6,000 livres.



NAPPERON DE TOILE BRODÉE.

(Travail italien du commencement du XVIe siècle. — Collection de M. Emm. Bocher.)

La Révolution le laissa sans ressources, et la ville de Lyon, pour le récompenser de ses services, lui donna un logement au palais Saint-Pierre,

où l'on peut voir actuellement son buste en marbre accompagné d'une inscription rappelant les services qu'il a rendus au pays.

Nous espérons qu'un jour M. Pierre Brossard, notre savant collègue du musée industriel de Lyon, entreprendra la biographie de ce célèbre dessinateur et inventeur, une des gloires de l'industrie française.

Vers la fin du règne de Louis XVI commença la décadence des étoffes brochées, que les broderies remplacèrent. Nous voyons apparaître les velours avec application de broderies, de paillettes et de clinquant, dont les principaux fabricants furent Bony et Dechazelles, à Lyon.

Nous retrouvons des spécimens de ces velours dans la vitrine de ce musée et sur les costumes exposés par M. Braun et Mme la comtesse de Flaux, qui expose également une robe à panier Louis XV avec rayures brochées serpentant dans le tissu. Cette étoffe de soie à fond quadrillé, appelée Dauphine, est brodée de fleurs en chenille. Ce nom de soie Dauphine lui fut donné à l'occasion du mariage du duc de Berry avec Marie-Antoinette.

Le petit costume de Ferdinand, roi d'Espagne, exposé par M. Baur, nous rappelle celui des toreros espagnols d'aujourd'hui. Il est en velours fond crème brodé d'or et d'argent et orné de paillettes.

Il nous reste encore à parler des broderies sur toiles, touailles, nappes d'autels, serviettes, napperons, bordures de draps ou d'oreillers, dont il existe de nombreux échantillons à l'Exposition.

L'usage des nappes et serviettes existait déjà dans l'ancienne Rome; les premières s'appelaient *mantile* et les autres *mappæ*. Il en est quelquefois fait mention dans les épigrammes de Martial et dans les satires de Juvénal. Au moyen âge, l'usage des serviettes nous vint de l'Orient. Dans l'inventaire de Charles V on voit « une grande pièce de touailles de fil rayée au long de rayes de soyes ainsi qu'un autre petite touaille de fil eschicquetée et à petites rayes de soye. » Ces touailles ou serviettes devaient venir de l'Italie. Boccace nous décrit une étoffe semblable qui était listée de soie. Un autre inventaire publié par M. Douet-d'Arcq, celui de Clémence de Hongrie, mentionne « quatre touailles à essuyer mains ».

Au XVIe siècle, chez les gens de qualité, la coutume était de changer de serviette entre les divers services et Montaigne nous dit qu'il en faisait « usage le matin et à l'entrée et yssue de table. »

On sait que les Anglais emploient le mot *towel* pour désigner une serviette; cette expression doit venir sans doute de touailles.

Il serait trop long d'énumérer ici les recueils de broderies qui ont servi de modèles pour orner les napperons et les serviettes aux XVIe et

XVIIe siècles. La plupart de ces recueils sont rarissimes. Ils portent des titres fort engageants dans la langue maniérée du temps.

L'un des livres les plus anciens publiés sur la broderie nous paraît être la *Fleur de la science de pourtraicture et patron de broderie façon arabique et italique*[1]. — Parmi ces recueils, celui *Della vera perfettione del designo*, de Giovani Ostani, imprimé à Venise, renferme une série de dessins de broderies sur l'un desquels nous voyons figurer une bordure de la fin du XVIe siècle analogue à celle du napperon de M. Emmanuel Bocher, qui a exposé une vitrine entière de ces broderies. Le dessin d'une serviette brodée au cordonnet de soie rouge appartenant au même amateur nous paraît avoir été tiré d'un recueil de broderies imprimé à Augsbourg en 1534, chez Schwartzenberger.

La reproduction des planches d'un certain nombre de ces recueils sera utile aux amateurs et aux artistes. M. Emmanuel Bocher a entrepris cette publication avec le concours de M. Amand Durand. Elle aura le double avantage de pouvoir offrir un intérêt artistique pour les bibliophiles, qui trouveront dans le premier tirage tout le luxe et la perfection désirable, tandis qu'une seconde édition, plus modeste il est vrai, mais d'un prix beaucoup moins élevé, en facilitera l'acquisition aux ouvriers brodeurs, damasquineurs, etc.

D'autres broderies italiennes, allemandes, bosniaques, transylvaniennes et hongroises ont été exposées par divers amateurs. Parmi ces broderies hongroises nous citerons celles de la vitrine du musée de Budapest dont le délégué, M. Radisic de Kutas, a exposé une collection très remarquable présentée avec beaucoup de goût. La plupart de ces broderies anciennes de la Hongrie étaient des bordures de draps de lit, des couvertures de coussin ou d'oreiller, etc. Un certain nombre ont été données par les plus vieilles familles du pays. Certains spécimens ont été exécutés en soie, en or ou en argent, et se distinguent par la richesse du coloris et les contours des ornements habilement composés. L'effet obtenu n'est pas la conséquence du fil lui-même qui a contourné le dessin, mais il provient de la variété des points de la broderie qui sont tantôt croisés ou plats.

L'influence primitive de ces dessins est assurément orientale, mais les motifs ont été modifiés suivant le goût naturel des Hongrois, qui ont fait de ce système d'ornementation un art purement national ne pouvant être confondu avec celui de l'Orient.

L'exposition du musée industriel de Budapest comprend également des tissus de l'industrie courante ; ce sont notamment des tapis valaques

1. Paris, 1530, in-4°.

et serbes du sud de la Hongrie, composés de dessins géométriques qui forment une mosaïque de couleurs variées. Les intervalles qui existent entre les dessins indiquent bien l'usage du métier à la tire ou de basse lisse.

En général, les ornements diffèrent suivant les pays; ceux qui se composent d'un dessin de fleurs sans motif central sont valaques, et les autres, avec dessin géométrique, sont serbes.

Cette exposition renferme également une curieuse collection de tabliers avec frange, que les femmes portent par derrière, ainsi que des ceintures très larges qui leur servent de corsages. Jusqu'à l'âge où la jeune fille est à même de devenir femme, elle ne porte qu'un de ces ornements, la ceinture sans franges. La pièce capitale de cette exposition est le costume du XVII[e] siècle de Catherine de Brandebourg, épouse du comte Gabor Deshlen, prince de Transylvanie; le corsage et la robe sont en velours épinglé bleu foncé brodé au passé or et argent. Le dessin représente des tulipes, des œillets et des marguerites. Un riche bonnet en velours noir, brodé au passé or avec paillettes, complète ce costume.

En terminant, nous ne pouvons omettre de signaler la collection de bonnets et de corsages alsaciens qu'expose M. Eugène Müntz; guidé par une pensée patriotique digne de l'érudit et de l'artiste, il s'est montré jaloux de conserver une série de costumes de son pays.

M[me] la comtesse de Flaux et M[me] Germain Bapst nous montrent une série de bonnets allemands, de la Saxe, de la Bohême, de la Bavière, de l'Autriche, etc. La collection de M[me] Germain Bapst est déjà très nombreuse et renferme des types amusants, notamment le bonnet de Nuremberg de la fin du XVII[e] siècle, avec ruches en soie rose, et celui de la Saxe du XVIII[e] siècle, tissé d'or fin, épanoui en forme de soleil. Pourquoi le même amateur ne continuerait-il pas maintenant par la France, où les anciens bonnets normands, bretons et bressans avaient bien leur mérite?

Aujourd'hui que le goût des choses se modifie si rapidement, les costumes nationaux disparaissent peu à peu, emportés par les changements successifs de la mode ; il est utile de les arrêter au passage.

Recherchons donc les costumes de nos anciennes provinces et conservons-les avec un soin pieux.

GASTON LE BRETON.

(La fin prochainement.)

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1919]



LES

FRESQUES DE RAPHAËL

A LA FARNÉSINE

LE PEINTRE

Au moment où Raphaël fut chargé par Augustin Chigi de décorer la magnifique villa que le riche banquier siennois venait de faire construire dans le Transtévère, sur

la rive droite du fleuve, la Renaissance italienne venait d'atteindre son plein épanouissement, que devait suivre une si rapide décadence. C'était en l'an 1512 ou 1513. Le pontificat de Jules II s'achevait; le cardinal Jean de Médicis allait bientôt, sous le nom de Léon X, s'asseoir sur le trône de saint Pierre.

Avant d'entrer dans l'examen de l'œuvre, il convient de s'arrêter d'abord un moment aux deux personnages, de rappeler ce qu'étaient d'une part l'artiste, de l'autre l'homme qui faisait appel à lui, tout à la fois comme à l'un de ses meilleurs amis et comme au peintre le plus illustre qui existât en ce temps.

I. — La vie de Raphaël est assez connue, grâce à tous les travaux dont elle a été l'objet, grâce surtout à son dernier biographe, M. Eugène Müntz, pour qu'il suffise d'en résumer ici les traits essentiels et d'en présenter à la fois l'unité et le merveilleux développement.

Il n'est pas, dans toute l'histoire de la peinture ancienne ou moderne, un second artiste auquel celui-ci puisse faire songer. D'autres, un Léonard, un Michel-Ange, un Titien, un Véronèse, un Rubens, un Velazquez, un Rembrandt, ont pu lui être comparés pour le génie, quelquefois même être mis au-dessus de lui, pour certaines qualités de l'œil ou de la main, pour la force de l'intelligence ou la puissance de l'observation psychologique. Aucun d'eux ne lui ressemble. Si chacun d'eux a porté à leur plus haut point certaines qualités, ç'a été comme à la condition de ne posséder pas certaines autres qualités. A celui-ci le dessin a manqué, à celui-là la mesure. Chez celui-ci l'imagination déborde, chez celui-là elle est pauvre. L'un plaît surtout par la splendeur du coloris, la magie de la palette ; l'autre, par la concentration du clair-obscur et la vigueur singulière. Tous ont leurs partisans et leurs détracteurs. Le nom de Raphaël est le seul devant lequel tous les amis de l'art, quels que soient leurs goûts et leurs préférences secrètes, s'inclinent également. Il a été le peintre le plus complet.

Ce n'est pas là pourtant qu'est son prestige souverain. Tous les autres peintres ont peiné plus ou moins pour arriver à la manifestation de leur génie. S'ils ont été grands, ç'a été à la condition d'avoir longtemps vécu. Ils ne se sont dégagés qu'après de longs efforts. Chez plusieurs, l'effort se sent encore jusque dans leurs ouvrages les plus admirables. Ils cherchent laborieusement, ils ne trouvent qu'après une longue recherche.

Il y a dans ce labeur même je ne sais quoi de touchant. On ne peut se défendre d'une respectueuse sympathie pour ces hommes dont la volonté

est toujours en quelque sorte supérieure à leur talent même, dont chaque victoire est une bataille chèrement disputée, qui luttent sans cesse, tourmentés par le démon intérieur, et ne se reposent jamais. Certes, ils ont été les plus méritants, ils ont donné les plus beaux exemples de ce que peut l'énergie humaine. Personne n'est plus qu'eux digne d'être admiré. Et pourtant, quoi que se dise la raison, ce n'est point à eux que va d'abord l'admiration : elle va à ceux qui, pour ainsi dire sans effort, ont produit les plus belles choses, ceux qui, comme en se jouant, ont triomphé de toutes les difficultés. C'est que l'admiration n'est pas un sentiment destiné à récompenser l'énergie et l'effort; elle est le tribut que paye librement l'humanité à ceux qu'elle reconnaît comme ses maîtres, ses chefs, ses rois naturels.

Or ceux-là sont bien les plus grands, les rois véritables, que la nature avait faits tels : ils ont bénéficié d'un privilège accordé à quelques-uns seulement; il semble qu'eux aussi, nés dans la pourpre, se soient donné seulement la peine de naître. Ils apparaissent avec l'auréole au front : ils se sont promenés dans leur gloire : ils sont vraiment les Césars fils de Vénus. Les combats que d'autres ont eu à soutenir, ils ne les ont pas livrés; les efforts qu'ils ont dû faire, ils ne les ont pas connus. Ils sont comme des dieux égarés parmi les hommes et dont l'humanité reconnaît et proclame aussitôt la supériorité. Hercule a beau faire en dépit de tous ses travaux : il n'est qu'un demi-dieu qui conquiert enfin l'Olympe. Apollon est un fils de l'Olympe; il n'a pas besoin de tendre ses muscles pour lancer des traits invincibles.

Tel a été Raphaël entre tous les peintres. Il fut un homme ; nous le savons bien aujourd'hui que tous les dessins de lui qui ont survécu ont été soigneusement recueillis, étiquetés, comparés. Nous connaissons la genèse de bon nombre de ses ouvrages. Nous y pouvons suivre les transformations, les repentirs de la composition générale et des attitudes des personnages. Nous pouvons mesurer la distance qui bien souvent sépare la conception première de ce qui fut l'exécution définitive. Nous voyons le travail accompli et tout ce que l'art a ajouté au génie naturel. Nous le voyons, lui aussi, poursuivant un idéal qui est en lui, ne se contentant pas alors que tant d'autres seraient satisfaits, au delà du bien apercevant le mieux et ne se reposant pas avant de l'avoir atteint. Mais voici ce qui le distingue : quand il aura trouvé enfin, toute trace de la recherche aura disparu, l'effort ne se sentira jamais dans l'œuvre définitive; on dirait qu'elle n'a jamais pu être autre qu'elle n'est, tant elle apparaît souple, aisée, facile, simple et naturelle; qu'elle a surgi tout entière dans une heure d'inspiration. Sans les dessins mis sous nos

yeux, nous n'imaginerions jamais les tâtonnements qui ont precédé.

Ce qui distingue Raphaël, le voici encore. Jusqu'en ses essais préliminaires on ne sent pas le travail anxieux, l'inquiétude laborieuse de l'artiste qui combine des lignes ou cherche des expressions : on dirait simplement que des visions diverses s'offrent à lui comme d'elles-mêmes, surgissent en foule devant ses yeux, et qu'entre toutes il n'a d'autre embarras que de choisir, après les avoir comparées, la plus belle, la plus harmonieuse. Si l'on veut trouver un autre artiste avec qui Raphaël puisse être mis en parallèle pour la merveilleuse facilité, pour l'aisance heureuse, pour la souplesse du génie, pour la joie admirable dans la production, pour l'alliance de la force et de la grâce, il faut sortir de la peinture : il faut aller chercher ce Mozart que M. Gounod saluait l'autre jour et proclamait le musicien incomparable entre tous les musiciens.

Celui-là aussi est apparu aux hommes comme un fils de l'Olympe. Il a vu la beauté sereine et en a transmis au monde la vision. Il a chanté l'hymne éternel de la jeunesse et de la vie. Il n'a eu qu'à se montrer pour vaincre; lui aussi, la destinée l'avait pris comme par la main pour le conduire, et lui aussi est mort avant d'avoir quarante ans.

II. — Tout le monde sait que Raphaël est né en 1483, à Urbin, petite ville de l'Ombrie. L'Italie, qui a le culte de ses grands hommes, s'apprête en ce moment à fêter l'anniversaire quatre fois séculaire de cette date glorieuse.

Le moment était heureux. Depuis deux cents ans, une poussée admirable emportait en avant, d'un élan irrésistible, l'aîné comme le plus extraordinairement doué des peuples modernes. Le premier, il avait fait sa langue; le premier, il avait acquis la conscience de lui-même. Sur un sol déjà fécondé par la civilisation antique, une humanité nouvelle grandissait, ayant toutes les ambitions comme toutes les ardeurs, comme toutes les énergies; amoureuse du plaisir, ardente et passionnée, mais éprise surtout des choses de l'esprit, de la gloire, de la littérature, de la science, de l'art.

Durant la nuit sombre du moyen âge, elle avait été comme un champ de bataille que se disputaient les barbares du Nord, les empereurs d'Allemagne, héritiers de Charlemagne, et les pontifes romains revendiquant la succession politique des Césars aussi bien que la succession religieuse de Pierre, le Prince des apôtres. Les deux adversaires s'étaient également épuisés durant les longues luttes du Sacerdoce et de l'Empire, et c'était la liberté italienne qui avait surtout

profité de leur épuisement. Le régime municipal, institué par les Romains, et qui n'avait jamais entièrement disparu, groupait en autant de cités indépendantes les habitants de la Péninsule. Gênes, Milan, Venise, Bologne, Florence, Pise, Sienne, devenaient autant de petites républiques, vivant tantôt en paix, tantôt en guerre les unes avec les autres; républiques aristocratiques ou démocratiques, souvent conquises un moment par quelque tyran, quelque hardi chef de partisans, où ne manquaient pas plus les convulsions intérieures que les guerres sanglantes avec les voisins.

Mais, ce qui partout était égal, c'était le patriotisme, le culte de la Cité. Depuis la Grèce antique, pareil spectacle n'avait pas été offert au monde. Chaque cité voulait être la plus puissante, la plus glorieuse; elle prétendait être la plus digne d'être aimée de ses enfants, la plus admirée, la plus magnifique par ses monuments, la plus radieuse par ses artistes et ses écrivains, aussi bien que la plus riche par son industrie, ou la plus redoutable par ses capitaines. De là une prodigieuse émulation entre toutes les cités. Ainsi, l'art n'était pas né sur un point de l'Italie seulement, mais sur tous à la fois. Il s'y trouvait autant de foyers distincts, autant d'écoles diverses de sculpture ou de peinture que de petites républiques, et chacune de ces écoles aspirait à l'excellence, essayait de profiter des écoles rivales, s'appliquait à découvrir ses secrets pour en mieux tirer parti et y ajouter encore.

Depuis près de deux siècles, depuis Dante, depuis Cimabuë et Giotto, depuis Jean et Nicolas de Pise, on travaillait de toutes parts, avec toute l'ardeur d'un peuple jeune, avec toute la confiance que donnait chaque progrès accompli pour tenter un progrès nouveau, avec cette énergie que donne la liberté, avec cette audace heureuse que permet l'absence de traditions et de routines consacrées, avec cet amour-propre qu'inspire l'émulation. L'antiquité, dont les chefs-d'œuvre sortaient de terre, venait faciliter le mouvement, mais non pas l'entraver; on s'inspirait d'elle, mais on ne songeait pas à la copier. Ainsi l'art antique jouait le rôle qui est le vrai rôle de l'art, celui d'initiateur. Il enseignait à mieux comprendre, à mieux interpréter la nature; mais la nature restait le véritable et le premier maître. L'art italien, malgré ses origines et ses affinités latines, restait bien tout italien, tout moderne, tout original, véritable produit d'une humanité renouvelée.

Enfin, tant d'efforts persévérants touchaient au but. Après Cimabuë et Giotto, après Orcagna, après Jean et Nicolas de Pise, étaient venus, ici et là, Mantegna, Masaccio, Donatello, Jean Bellini, Sandro Botticelli Fra Angelico et tant d'autres. Dans la seconde moitié du xv[e] siècle,

Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Palma l'Ancien, Michel-Ange, Bramante, le Pérugin étaient nés. Ce qu'attendait l'art italien, c'était un artiste qui fût capable de profiter de tous les progrès accomplis ici ou là, qui, tout en conservant cette personnalité sans laquelle le reste n'est rien, réunît en lui seul les qualités de toutes les écoles et incarnât en quelque sorte en lui le génie tout entier de la Renaissance italienne. L'enfant né à Urbin, en 1483, fut cet artiste.

III. — Urbin était l'une des plus petites, des plus humbles cités de l'Italie. Là pourtant, comme partout ailleurs, s'accomplissait le mouvement de la Renaissance. Sous le gouvernement d'un duc, également ami des lettres et des arts, sous l'influence d'une femme distinguée, Urbin était devenu un petit centre élégant et délicat. C'était le temps où Alexandre VI Borgia gouvernait l'Église ; son fils, César, allait bientôt songer à se tailler, à force de crimes, un royaume dans les Romagnes. Urbin ne devait pas échapper aux violences tragiques qu'il préparait.

Le jeune Raphaël avait trouvé, en quelque sorte, l'art dans son berceau. Son père, Giovanni Santi, dans sa modeste condition, à la fois peintre et poète, était fort bien vu à la cour du duc. Raphaël avait perdu sa mère tout enfant; il n'était pas encore un adolescent quand Giovanni Santi mourut à son tour. L'amitié du duc pour le père se changea, sans effort, en protection pour l'enfant. L'enfant, d'ailleurs, se recommandait assez par lui-même : il avait étonné ses premiers maîtres par ses extraordinaires dispositions pour le dessin. C'eût été pitié que de tels dons demeurassent stériles, faute d'être fécondés.

Un peintre alors remplissait tout le centre de l'Italie de sa renommée, ou plutôt de sa gloire : c'était André Vannucci, dit le Pérugin. Ses compatriotes le prônaient à l'envi; on parlait des miracles faits par une Vierge qu'il avait peinte. Florence, qui avait par elle-même tant d'artistes, avait fait appel à lui; le pape l'avait mandé à Rome; les cités se disputaient ses ouvrages. Pérouse n'était pas loin ; à qui confier, mieux qu'au Pérugin, pour achever de l'instruire, ce jeune homme, sur qui légitimement on fondait tant d'espérances? Le XVIe siècle commençait; Raphaël avait dix-sept ans au moment où il quitta Urbin, sa ville natale, pour devenir, à Pérouse, le disciple de Pérugin.

C'est ici que nous voyons se manifester pour la première fois cette qualité qui devait faire à Raphaël une place à part entre tous les artistes, la souplesse du génie, l'extraordinaire *éducabilité*, si j'ose risquer ce barbarisme, le don d'acquérir toute qualité nouvelle aussitôt qu'elle lui apparaît. Beaucoup ont la bonne volonté d'apprendre et sont, en réalité, inca-

pables d'apprendre; ils sont condamnés à demeurer tels que la nature les a faits. Raphaël, qui devait montrer plus tard qu'il avait les qualités d'un maître, eut le bonheur de posséder d'abord les qualités d'un disciple. Il n'avait pas passé deux années dans l'atelier du Pérugin qu'il avait appris de lui tout ce que le Pérugin pouvait faire acquérir à qui que ce fût. Ses procédés de peinture, son art de la composition, ce sentiment intime dont il animait ses personnages, son élève lui eut bientôt tout dérobé. Il faut quelque attention pour distinguer les ouvrages de Raphaël, aux environs de la vingtième année, d'un ouvrage du Pérugin. On s'explique la sympathie du maître pour le disciple jusqu'au jour où la rivalité dut se mettre de la partie; on s'explique aussi la reconnaissance affectueuse du disciple pour le maître.

Ce n'était pas de son maître seulement que Raphaël subissait à Pérouse la toute-puissante influence : il subissait aussi l'influence de la nature. Les vastes horizons qui entourent Pérouse, les plaines nues et sévères, les arbres grêles au penchant des collines, les lignes grandioses et harmonieuses dans leur majesté des montagnes de l'Apennin, la sincérité de la lumière au matin ou à l'heure du soleil couchant, cela aussi saisit fortement le jeune Raphaël. Longtemps après qu'il aura quitté Pérouse, ce seront les paysages des environs de Pérouse que l'on reconnaîtra au fond des tableaux où il encadrera ses vierges ou ses portraits, comme longtemps après qu'il aura quitté le Pérugin, on reconnaîtra encore à ses peintures qu'il a été le disciple du Pérugin.

Cette première imitation, cette docilité à la première influence subie n'ont rien qui doive surprendre. Les impressions nouvelles que reçoit un jeune homme sont souvent les plus profondes; il semble que ce qui frappe le moins soit ce qui a frappé les yeux dès le premier moment où ils se sont ouverts. La question était de savoir si Raphaël, après avoir été le disciple merveilleux du Pérugin, serait capable ensuite d'être autre chose que son continuateur; si, après avoir subi une influence, il serait capable également d'en recevoir d'autres ; s'il avait ou non pris son pli définitif.

IV. — L'épreuve ne se fit pas attendre. Ici nous voyons de nouveau comme une puissance amie prendre Raphaël par la main pour lui fournir une occasion nouvelle d'apprendre. Son camarade et son aîné, le Pinturicchio, chargé d'exécuter des fresques dans la *libreria* du dôme de Sienne et d'y célébrer la vie d'Æneas Sylvius Piccolomini, devenu le pape Sylvestre II, l'emmena avec lui pour l'aider dans ses travaux.

Là probablement le jeune Sanzio, qui venait d'avoir vingt ans, se

trouva pour la première fois en face de l'antiquité. Là ses yeux virent le groupe des trois Grâces merveilleusement retrouvé, dont l'influence sur l'art italien fut si considérable, qu'on ne regarde pas sans admiration aujourd'hui encore après que tant d'œuvres plus parfaites du génie grec nous sont connues. Raphaël était entré sans effort dans le génie du Pérugin. Très sincèrement religieux, probablement même un peu mystique, comme tant d'Italiens des siècles précédents et de ce siècle encore, les Dieu le père, les Christ, les madones, les anges, les saints et les saintes avaient répondu à sa foi et trouvé le chemin de son cœur. Ces extases de la prière qu'ils exprimaient, ces visions de la foi qu'ils s'efforçaient de traduire, il les avait éprouvées, il les avait connues. Mais les divinités profanes de la Grèce, les trois Grâces surtout, nues et vivant dans le marbre, c'était tout autre chose que les madones voilées et les saintes pudiques. C'était la glorification de la forme humaine dans sa beauté plastique, sans aspiration vers le ciel, sans mysticisme aucun. Si ces créations avaient quelque chose de divin et de chaste jusqu'en leur nudité, elles le devaient à leur beauté seulement, à l'harmonie des lignes, à la souplesse des contours, à la vie qui circulait dans le marbre, n'éveillant chez le spectateur d'autre sentiment que celui de l'admiration.

Quelle impression Raphaël reçut de ce groupe de Sienne, quelle fascination exerça sur lui cette antiquité païenne aussitôt entrevue, c'est ce que nous prouvent assez les dessins qui nous sont parvenus de lui. Dès ce moment il ne sera plus seulement le disciple du Pérugin, il sera aussi le disciple de l'antiquité.

Au surplus, il n'y a là rien qui doive étonner. Le charme qu'il subissait, c'était celui qu'avait subi l'Italie entière. Si l'art italien avait marché si vite, c'était justement à l'antiquité ressuscitée qu'il le devait. Chaque statue grecque ou même gréco-romaine, exhumée du sol qui la recouvrait, avait comme abrégé la route à parcourir et marqué aussitôt un progrès de l'art nouveau. Le temps était passé de la fureur iconoclaste des premiers chrétiens, le temps n'était pas venu encore où le catholicisme verrait dans le culte de l'antiquité un péril pour lui-même. Les dieux de l'Olympe étaient si bien morts, le catholicisme si bien triomphant! Les plus hardis esprits d'alors ne songeaient guère qu'un jour des païens nouveaux oseraient comparer Jupiter et Jéhovah, mettre au point de vue moral la philosophie antique à côté, voire au-dessus de l'Évangile, au point de vue esthétique, la mythologie grecque au-dessus des légendes chrétiennes. En rendant justice à l'antiquité, l'Italie ne faisait que reprendre son bien, rentrer en possession d'un héritage trop longtemps perdu. L'histoire profane et l'histoire sacrée, les récits de la Bible et ceux

d'Homère et de Virgile, l'Olympe et le Paradis faisaient bon ménage ensemble. On était loin déjà des visions sombres d'un Dante Alighieri ou d'un Orcagna, hantés de la pensée de l'enfer. Les papes donnaient l'exemple du culte de l'antiquité et recueillaient dans leurs galeries les belles images des dieux; des prédicateurs scandalisaient à peine dans la chaire chrétienne en invoquant, dans leur enthousiasme cicéronien, les dieux immortels et les déesses.

Tranchons le mot: l'esprit antique, l'esprit païen étaient en train de reconquérir, d'absorber en quelque sorte le catholicisme lui-même. La protestation ne devait pas se faire attendre. Dans quelques années un moine, tout imbu du christianisme primitif, de sa rigide austérité, sortant des brumes de la Germanie, Luther, allait visiter l'Italie et Rome et en revenir indigné. Il allait voir dans Rome la Babylone de l'Apocalypse, dans le pape l'Antechrist lui-même. Son cri de révolte formidable allait, comme un appel de guerre, retentir contre le catholicisme au nom de Jésus-Christ lui-même. L'Europe allait être bouleversée et des flots de sang allaient couler. Les fureurs iconoclastes contre le paganisme, contre l'art tout entier allaient éclater une seconde fois. On n'en était pas là encore au temps du séjour de Raphaël à Sienne. Il put admirer tout à son aise le groupe des trois Grâces, s'abandonner à cette vision profane, sans que sa foi eût la moindre lutte à soutenir.

V.—Après ce séjour, nous voyons Raphaël revenir pour quelques mois à Urbin, sa cité natale. Chassé un moment de sa ville, le duc y était rentré bientôt. La cour, à laquelle présidait une de ces femmes éminentes comme la Renaissance italienne en a compté beaucoup, était polie, aimable, spirituelle, curieuse de toutes les choses de l'esprit. Les hommes du monde élégant, les femmes belles et instruites, les érudits, les poètes, les artistes s'y réunissaient et y conversaient en ce que nous appellerions un salon choisi dans notre langue moderne. On venait là de toute l'Italie. Balthazar Castiglione nous a laissé dans son *Corteggiano* la peinture de ce qu'était alors la petite cour d'Urbin, quelque chose comme un Weimar plus délicat sous le ciel italien.

Le jeune homme qui y revenait après quatre années n'était plus l'adolescent parti d'Urbin quatre ans auparavant. De 1500 à 1504, il avait fait bien du chemin. Il avait dépassé, et bien au delà, toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Il possédait maintenant un nom parmi les artistes, il était déjà presque célèbre, il avait fait honneur à ses protecteurs. Avec quelle bienveillance, avec quelle faveur il fut accueilli, on peut le deviner sans peine. Son élégance naturelle, son joli visage qui

semblait encore d'un adolescent, quelque chose de doux et de modeste en toute sa personne; tout plaisait en lui; et quand on vit, par quelques tableaux comme le *Saint Georges* et le *Saint Michel* du Louvre, de quoi ce doux jeune homme était capable comme artiste, l'admiration dut se mettre de la partie. Hommes et femmes célébrèrent à l'envi les louanges de ce compatriote dont on avait tant de raisons d'être fier.

Là Raphaël forma quelques amitiés qui devaient par la suite lui être fort précieuses. Là aussi, dans une cour élégante et raffinée, on n'imagine pas qu'il ait passé sans en sortir plus élégant de manières lui-même, plus délicat d'esprit et plus instruit, plus capable de tenir son rang, quelque part que l'appelât la fortune un jour, mieux en état d'être ce que Castiglione appelle le « courtisan », c'est-à-dire le cavalier, l'homme du monde accompli.

La cour d'Urbin n'eût pas demandé mieux sans doute que de garder longtemps Raphaël. Mais quelque chose l'attirait. Dans les conversations de son maître Vannucci à Pérouse, dans celles de ses camarades, dans les entretiens auxquels il s'était mêlé à Sienne, il était un nom qu'il avait dû entendre revenir bien souvent: c'était le nom de Florence. Depuis deux cents ans, Florence menait le chœur des cités italiennes; ce qu'avait été Athènes dans l'Hellade antique, elle était cela maintenant. Là étaient le Campanile de Giotto, les portes du baptistère de Ghiberti; Masaccio avait peint les fresques de l'église del Carmine, Fra Angelico avait décoré le couvent de San-Marco, Ghirlandajo venait d'écrire des pages incomparables sur les murailles de Santa-Maria-Novella. Architectes, sculpteurs, peintres, les plus illustres avaient vécu ou vivaient à Florence. L'envie même était forcée de reconnaître la supériorité de cette ville sur toutes ses rivales. A la cour d'Urbin, comment douter que sans cesse l'énumération des merveilles accumulées à Florence revînt sur les lèvres des interlocuteurs qui l'avaient visitée, qui souvent en venaient les yeux et l'esprit tout réjouis encore et tout rayonnants de l'admiration de la veille? Qui n'avait pas vu Florence n'avait rien vu.

Raphaël ne résista point à la tentation. Bientôt il partait pour Florence, muni d'une lettre de recommandation de la duchesse d'Urbin pour le gonfalonier Jean Soderini. Il venait d'avoir vingt-deux ans.

VI. — Ce que fut pour lui cette vision de Florence, on le devine sans peine. Ce fut comme une révélation nouvelle ajoutée à celles qu'il avait rencontrées déjà à Pérouse et à Sienne. C'était comme un musée que la ville tout entière et le plus divers comme le plus riche des musées. La paisible antiquité, la floraison s'épanouissant de jour en jour davan-

tage de la Renaissance italienne s'y offraient également aux regards. Florence n'était plus la calme cité de la seconde moitié du XVe siècle, gouvernée comme souverainement par Cosme de Médicis, puis par son fils Pierre. Des révolutions tragiques avaient passé. Savonarole était venu, avait soulevé tout un peuple par sa parole enflammée et ses appels à la liberté. Il avait expié dans la flamme du bûcher ses audaces et éprouvé ce que dure l'enthousiasme populaire. La paix actuelle n'était qu'une trêve. Pourtant l'élan de l'art ne s'arrêtait pas.

Les admirables collections d'antiquités réunies par les Médicis avaient été dispersées; mais d'admirables vestiges épars çà et là subsistaient, et celui qu'avait tant ému le groupe de Sienne n'eut garde sûrement de les oublier. Quant aux maîtres modernes, ils abondaient, chacun avec son génie, avec ses qualités propres ou de peintre, ou de poète et d'artiste.

Raphaël sera ici, une fois de plus, le jeune homme capable d'acquérir et d'acquérir sans cesse, celui qu'attire aussitôt toute faculté d'expression nouvelle qui se montre à lui, volontiers disciple tant qu'il lui reste quelque chose à apprendre, qu'une première éducation n'empêche pas d'en recevoir une seconde et une troisième après la seconde. L'abeille butine sur toutes les fleurs pour composer son miel de leurs parfums divers : c'est ainsi qu'il boira à toutes les sources de la Renaissance italienne jusqu'à ce qu'il l'ait en quelque sorte absorbée tout entière. Il apprend de Fra Angelico, il apprend de Botticelli, il apprend de Masaccio, il apprend de Ghirlandajo. Même arrivé à la gloire, il n'aura pas honte plus tard de se souvenir de ces maîtres, de reproduire les figures peintes par eux qui lui ont paru les plus heureuses et de confesser ainsi tout ce qu'il leur doit.

Il allait durant ce séjour profiter d'une chance merveilleuse. La cité de Florence faisait décorer une salle de la maison commune; elle avait appelé le peintre le plus illustre alors de toute l'Italie, le chef de l'école lombarde, Léonard de Vinci, pour décorer l'une des parois. Léonard avait choisi comme sujet la bataille d'Anghiari, une impétueuse charge de cavaliers. La paroi opposée avait été confiée au plus illustre artiste que possédât alors Florence, à Michel-Ange, le sculpteur déjà renommé, mais qui prétendait à toute gloire. Celui-ci avait choisi un épisode de la guerre de Pise, des soldats florentins surpris par l'ennemi au moment où ils sortent du bain et qui revêtent en hâte leurs habits et leurs armures. C'était comme un tournoi engagé entre les deux plus fameux artistes de l'Italie, et chacun des deux le sentait bien. Les deux œuvres, également admirées alors, ont péri également; mais le jeune Raphaël vit avec tous

les Florentins les cartons des deux maîtres : il put admirer chez l'un le mouvement et la force dans l'harmonie, chez l'autre la science profonde du dessin, la variété extraordinaire des attitudes, le relief de chacun des muscles, l'indomptable volonté.

Chez tous deux il trouvait une liberté, une ardeur, une puissance dramatique que jusque-là l'art italien n'avait guère connues. L'influence qu'il subit le plus fortement alors, on n'en peut douter, ce fut celle de Léonard de Vinci : ses œuvres en portent la trace. La vigueur terrible, quasi sauvage de Michel-Ange l'effraya d'abord plus qu'elle ne l'attira. Le disciple du Pérugin et du groupe de Sienne ne pouvait qu'être froissé de cet art étrange et violent où la science tenait plus de place que l'expression morale, les mouvements des corps plus que les sentiments intérieurs. C'est plus tard seulement, après les fresques de la chapelle Sixtine, que Michel-Ange le troublera, qu'il essayera, lui aussi, de montrer à ses contemporains qu'il est capable, autant que le rival qu'on lui oppose, d'avoir en même temps que la douceur et le charme, la puissance, l'énergie et même la violence.

Raphaël devait rencontrer à Florence une autre révélation plus précieuse encore que celle de l'art ou passé ou contemporain, et celle-ci, c'est de la nature qu'il allait la recevoir. L'artiste supérieur commence au moment où il a de la figure humaine et de la beauté une vision qui n'est qu'à lui, qu'il n'a reçue de personne et qui après lui s'impose à tous. Jusque-là il n'est qu'un reflet de ses devanciers. Il ne trouve cette vision que s'il est capable de lire à son tour dans la nature comme avant lui d'autres y ont lu. Ainsi les madones de Raphaël n'avaient été jusque-là que des sœurs des madones de son maître le Pérugin. C'est durant son séjour à Florence que nous voyons apparaître soudain ces Vierges que la postérité ne se lassera pas d'admirer, ces créatures merveilleuses au visage serein, à l'expression candide, qui contemplent, dans l'admiration et l'extase, l'enfant divin qu'elles portent dans leurs bras ou qui joue à leurs pieds.

Celui-là seul a reçu le don sacré qui porte en lui un idéal de grâce et de beauté où son âme se mettra tout entière. Mais pour que cet idéal se manifeste, il faut qu'une fois la réalité lui ait comme montré sa propre image, que la vision ait pris un corps palpable. Ce jour-là, qui vient toujours ici ou là, l'artiste a trouvé sa voie; il marche désormais droit devant lui, il a pris conscience de lui-même.

Quelle jeune fille, quelle jeune femme de Florence offrit à Raphaël ce type de madone qui depuis longtemps était au fond de son génie sans qu'il eût pu le dégager? Devant quelle figure la voix intérieure lui cria-



T.de Mare sc.

t-elle : « Voici ce que tu cherchais sans le bien connaître? » Il est permis de penser que cette révélation, il la dut à Maddalena Doni.

Ce n'est pas toujours la beauté parfaite qui fait naître l'idée de la perfection. Otez à ce visage de la galerie Pitti certains traits particuliers, quelque chose de bouffi dans les joues, de « mouton » dans toute l'expression; gardez seulement ce grand front plein de candeur, ces yeux limpides, ces traits réguliers, cette expression paisible, cet aspect dont on ne pourrait dire s'il est d'une jeune fille ou d'une jeune femme, si l'on ne voyait à côté le portrait du mari, vous ne vous étonnerez pas que de Maddalena Doni Raphaël ait pu faire sortir ces Vierges que pendant plusieurs années il ne se lassera pas de multiplier. Ces Vierges-là, nul encore ne les avait montrées. L'âme du jeune peintre s'y est mise tout entière; pendant plusieurs années il restera sous la possession, je dirai presque sous l'obsession et la tyrannie de cette image; il y reviendra chaque fois qu'il évoquera la mère de Jésus. Alors seulement qu'une autre femme lui aura fait apercevoir la beauté féminine plus robuste, plus épanouie, plus triomphante, plus naturelle et moins originale, le type de ses madones changera ; mais alors même quelque chose y subsistera dans l'expression de la suave pureté, de la candeur sereine et inconsciente de Maddalena Doni. De tout ce que Raphaël reçut de Florence, ce fut là le plus grand bienfait.

Et pourtant il faut bien le dire : quelque profit que Raphaël ait retiré de son séjour à Florence, ce n'est pas là que son génie devait s'épanouir. On doit aller plus loin. Hormis aux heures d'étude et de communion avec l'art, il est permis de douter qu'il se soit jamais trouvé à Florence tout à fait à son aise et qu'il n'y ait pas, en plus d'une occasion, senti comme le poids de l'exil.

C'était un tempérament rude et turbulent que le tempérament florentin d'alors, et l'histoire ou passée ou présente ne le prouvaient que trop. La jeunesse des ateliers s'y montrait tout à la fois ardente aux plaisirs et prompte aux rixes; le coup de couteau y venait souvent comme un dernier argument dans une discussion artistique ou dans un débat d'amour entre rivaux. Benvenuto Cellini avait plus d'un frère aîné. Chaque carnaval y était une occasion de rixes sanglantes. Il serait absurde de penser que Raphaël ne fut pas jeune à ses heures et qu'il ne prit sa part d'aucune fête ni d'aucune mascarade ; une telle austérité serait bien peu italienne. Ce dont on peut être sûr pourtant, c'est que les heures de folie étaient rares chez ce jeune homme naturellement recueilli, doux et paisible, un peu rêveur, tel que nous le montre le portrait qu'il fit alors de lui-même.

Il n'avait certainement ni les passions ardentes ni les sens impétueux; ce qu'il aimait déjà le plus au monde, c'était son art. Ses compagnons

devaient trouver morose sa gravité précoce, et lui aussi devait se trouver un peu embarrassé de tout le bruit, de toute la turbulence qui s'agitaient autour de lui. Ce que cette nature si merveilleusement équilibrée et sereine semble avoir le moins connu, c'est la fièvre et l'irritation des nerfs, et presque tous les Florentins d'alors étaient, comme les Parisiens de notre temps, fébriles et nerveux. Raphaël eut à coup sûr à Florence quelques amis ; il est douteux qu'il ait eu beaucoup de camarades. Il n'était ni un boute-en-train ni un dominateur ; pour l'apprécier ce qu'il valait, il fallait l'approcher de près et avoir ce goût des qualités intimes qui n'a jamais été et ne sera jamais le goût du plus grand nombre.

La gloire ne le récompensait pas encore de ses efforts. Nous qui venons aujourd'hui, nous savons déjà qu'il devait être un jour le grand Raphaël et nous cherchons avec respect les traces de son passage à Florence ; nous l'apercevons dès vingt-cinq ans l'auréole au front. Pour les contemporains, il n'était rien de tel encore. Il était un jeune artiste, incontestablement bien doué, une espérance entre vingt autres espérances, et rien de plus. Il ne semble pas que, durant son séjour à Florence, ni Michel-Ange ni Léonard de Vinci aient fait plus d'attention à lui qu'à tant d'autres jeunes gens de son âge. Aucun des deux ne se douta sans doute qu'avant peu d'années ce disciple qu'ils regardaient du haut de leur gloire acquise allait devenir leur rival, leur émule, conquérir une gloire égale à la leur, sinon plus grande encore.

De tous les maîtres de la peinture d'alors, le seul qui semble avoir deviné Raphaël et lui avoir rendu dès lors justice, ce fut l'ancien ami, l'ancien compagnon de Savonarole retiré maintenant dans un cloître, Fra Bartolomeo. Entre son âme grave, tendre et mystique, et celle de Raphaël existaient de profondes affinités. Bien vite ils se comprirent, ils commencèrent une amitié où l'art et la sympathie morale avaient place également, qui devait durer pour eux autant que la vie. Quant à la foule, son admiration allait, comme partout, d'abord aux noms consacrés par la renommée. Raphaël n'était pas l'homme de ces audaces violentes, de ces coups d'éclat qui sont le plus souvent des coups de pistolet et qui fixent soudain sur un débutant l'attention populaire.

Disons le mot brutal : Raphaël ne perça point à Florence. La partie était trop rude pour lui ; il y fut certainement apprécié de quelques connaisseurs ; il ne s'y fit point sa place dans la pleine lumière. Il y fit un certain nombre de portraits, portraits d'amis surtout. Il y peignit une série de Vierges merveilleuses, de la *Vierge au chardonneret* à la *Madone du grand-duc*. Mais les commandes étaient rares ; souvent il fit cadeau de ses peintures ce qui prouve que les amateurs ne venaient

guère les acheter. Ses tableaux étaient surtout des tableaux de chevalet, et la grande peinture d'alors, la peinture glorieuse, c'était la fresque.

Riches Florentins, églises ou couvents, municipe, personne n'invita Raphaël à montrer sur une muraille ce dont il était capable. Il n'était pas un fils de la Cité, il restait un étranger; et c'était là, dans une ville italienne d'alors, une grave infériorité. Pour compenser ce défaut, il n'avait pas la gloire comme Léonard de Vinci. En dépit de sa modestie, il souffrait assurément de cette obscurité relative; il sentait au dedans de lui-même ce qu'il valait; il lui tardait de faire ses preuves. Pour obtenir à Florence des travaux, il sollicitait de nouveau en 1508 de la duchesse d'Urbin, qui l'avait déjà à son arrivée recommandé à Jean Soderini, une seconde lettre de recommandation. Quand donc, bien peu de temps après, il se vit appelé à Rome par le pape Jules II, on peut deviner avec quelle joie il répondit à cet appel. Il allait donc pouvoir enfin produire librement, faire sortir tant de belles œuvres qu'il sentait fermenter en lui.

VII. — Voici Raphaël arrivé à Rome, sur ce grand théâtre où son génie va se manifester, où sa gloire va jeter ses rayons. L'impétueux et irascible Jules II nourrissait de grands projets dans l'art comme dans la politique. En même temps qu'il reprenait et agrandissait les dessins de Nicolas V pour la reconstruction de la basilique vaticane, afin d'élever le plus magnifique monument qui peut être vu sur la terre entière, destiné à montrer le faste et la puissance des successeurs de saint Pierre au moins autant qu'à glorifier le prince des Apôtres lui-même, Jules II rêvait de faire du Vatican le palais le plus riche, par la splendeur de l'art, de tous les palais souverains. Il n'était point satisfait des décorations commandées par ses prédécesseurs aux artistes les plus renommés d'alors. Il ne songeait qu'à les effacer pour mettre à la place d'autres décorations plus belles, mieux en accord avec ses pensées. Il jugeait sévèrement ce qu'avait fait le Pérugin lui-même, malgré son grand nom.

Dominateur en tout qu'il était, il voulait des hommes nouveaux et qu'il pût diriger. Avait-il déjà vu plusieurs ouvrages de Raphaël et avait-il deviné tout ce dont ce jeune homme était capable? Avait-il entendu parler de lui par des parents qui avaient visité souvent Urbin, connu Raphaël et su quelles hautes espérances on fondait là sur lui? Pensait-il enfin qu'un artiste de vingt-cinq ans, doux, modeste, autant que bien doué, serait aussi entre ses mains l'artiste le plus docile? On ne pénétrera jamais ces secrets. Ce qui est certain, c'est qu'il appela Raphaël; et de tous ses actes aucun ne devait contribuer à sa gloire autant que celui-ci. Quand on eut vu dans la salle de la Signature la première des fresques exécutées par Raphaël, la

Dispute du saint Sacrement, ce fut parmi tous les amis de l'art un cri d'admiration unanime. Rien encore d'aussi beau n'avait été vu. L'œuvre était également saisissante par la sincérité du sentiment et sa profondeur, par l'harmonie savante de la composition, par le charme de l'exécution. C'était bien l'ouvrage d'un disciple du Pérugin, mais d'un disciple supérieur à son maître déjà et qui avait devant lui l'avenir. Les artistes les plus fameux venaient de trouver soudain un émule digne d'eux, et, cet émule, l'honneur de l'avoir découvert revenait à Jules II. La Rome pontificale n'aurait bientôt, grâce à lui, rien à envier ni à Florence ni à Milan.

Ce que Raphaël trouvait d'abord à Rome, en même temps qu'une occasion de se produire, c'était une occasion nouvelle d'apprendre encore. Cette même *éducabilité* merveilleuse qui l'avait si bien fait profiter des leçons du Pérugin, de l'Antiquité aperçue à Sienne pour la première fois, des monuments de l'antiquité qu'il avait vus à Florence en plus grand nombre, des œuvres superbes de ses devanciers ou de ses contemporains qu'il avait rencontrées dans cette ville, allait une fois de plus se manifester. A Sienne et à Florence il avait rencontré quelques fragments de la Grèce et de Rome : ici c'était, pour ainsi dire, l'Antiquité tout entière qui s'offrait à lui. Il vivait maintenant au milieu d'elle, parmi ses chefs-d'œuvre exhumés du sol, parmi ses monuments en ruines, mais demeurés grandioses et imposants, parmi ses décorations d'une infinie variété et d'une grâce incomparable, parmi ses traditions restées vivantes et qui reliaient le présent au passé.

L'Antiquité ailleurs n'est qu'un noble souvenir; à Rome, elle est une réalité saisissante. Là, le peuple-roi n'est pas mort; tout y témoigne de sa grandeur, de sa force, de sa majesté ; là, son ombre commande encore ; là, Jupiter et les dieux de l'Olympe ne sont plus des noms seulement; à chaque pas on y rencontre leurs images aussi bien que celles des Césars. Rome est bien la Ville Éternelle et les papes de la Renaissance le comprenaient comme l'ont fait leurs successeurs. L'orgueil romain n'abandonnait rien de son long héritage. Le pape restait, comme le César romain, le *Pontifex maximus* : pour commander à l'univers au nom de la croix, au lieu de commander au nom de l'épée, il n'était pas moins le dominateur souverain et de la Ville et de l'Univers. L'histoire ancienne et moderne s'enchaînaient dans une suite admirable autour de la Papauté.

Personne ne s'est jamais laissé prendre plus complètement que Raphaël à cette extraordinaire union des temps passés et des temps nouveaux, de l'esprit de la Renaissance et de l'esprit antique, du génie païen et du génie chrétien. Nous avons peine, aujourd'hui que tant de polémiques religieuses et philosophiques ont suivi, à comprendre cette conciliation dans un même culte du Christ et d'Apollon, de la Vierge et

de Vénus, de l'Olympe et du Paradis, des Sibylles et des Prophètes. Elle fut sincère pourtant, et toute la Renaissance italienne l'a faite; mais aucun artiste aussi complètement que Raphaël. Tout chrétien sincère et même fervent qu'il ait été, il a adoré en imagination, comme de radieuses manifestations de la beauté éternelle, ces dieux et ces déesses d'autrefois inventés par l'imagination d'un peuple d'artistes. Il ne les a pas représentés avec moins de sincérité et moins de foi que les dieux chrétiens, le père et le fils, que les saintes et les saints. Ce qu'il a appris d'eux, ce qu'il a reporté jusqu'en ses représentations chrétiennes, c'est la préoccupation de la beauté idéale de la forme, l'inaltérable sérénité, l'harmonie des lignes, la majesté souveraine alliée à la souplesse vivante de tous les mouvements. Si quelque chose a fait sa supériorité sur tous les autres artistes des temps modernes, ç'a été justement cette plus intime communion où il est entré avec l'art antique, sans cesser pour cela d'être l'homme de son temps.

Il ne trouvait pas à Rome seulement l'Antiquité, il y trouvait les hommes les plus capables de l'aider à la bien comprendre. Autour de la Papauté et des cardinaux de l'Église, il trouvait dans toute la cour du Vatican, dans les membres de ce que l'on appelle la curie romaine, de merveilleux lettrés, cicéroniens raffinés, tout imprégnés de l'esprit antique, amis de l'art, rassemblant, eux aussi, dans la mesure de leurs ressources, des collections de statues, de bas-reliefs, de gemmes, de pierres gravées, de camées. Beaucoup étaient des sceptiques, des épicuriens aimables ; plus d'un aurait donné un dogme de l'Église et peut-être son salut éternel pour une belle statue de Vénus ou pour l'Apollon du Belvédère. Ils lisaient Homère, voire Pétrone, plus souvent et plus volontiers que la Bible. Raphaël, certes, n'en était pas là; mais il ouvrait tout grands les yeux et les oreilles à ce monde nouveau qu'il voyait, dont on l'entretenait, où chaque jour il pénétrait plus avant.

Son éducation littéraire, historique surtout, avait dû être fort négligée dans la précocité de son instruction artistique. On peut deviner tout ce qu'il apprit dans les conversations de Bembo, de Bibiena, d'Inghirami et de bien d'autres, dans les séjours que faisait à Rome son vieil ami Balthazar Castiglione. On se le figure dans ces entretiens, écoutant surtout, interrogeant, demandant des conseils pour ses compositions, réfléchissant, et d'après un mot dit au hasard, avec son merveilleux don d'assimilation et d'intuition, devinant même ce qui n'avait pas été dit. Alors surtout il se trouva bien d'avoir passé par la cour d'Urbin, de s'y être façonné aux manières de la société polie. Par sa gravité, sa modestie, son aménité, par un charme pénétrant qui était

en toute sa personne aussi bien qu'en ses ouvrages, il conquiert autour de lui tous les suffrages et réunit toutes les sympathies.

Désormais il marche à pas de géant. A la *Dispute du saint Sacrement* succèdent l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, les médaillons et les compositions de la voûte de la salle de la Signature. A chaque fresque nouvelle découverte l'admiration grandit; l'artiste, enhardi par le succès, fortifié par l'effort et le progrès naturel que l'âge amène, s'affirme davantage; sa composition devient plus libre, son dessin plus large, sa peinture plus harmonieuse; son imagination va se donner carrière plus complètement. L'élève du Pérugin s'affranchit chaque jour un peu plus; bientôt il n'a plus que deux maîtres véritables: l'antiquité qu'il s'assimile de plus en plus, la nature qu'il consulte sans cesse. Trois années lui ont suffi à accomplir ce progrès nouveau depuis Florence. Sa gloire allait grandissant chaque jour; les élèves se pressaient pour suivre les leçons du jeune maître et s'associer à ses œuvres. C'est alors qu'il est invité par Jules II à décorer une seconde salle, celle qui, de l'une de ses œuvres, prendra le nom de salle de l'*Héliodore*.

Une chose lui restait pourtant à acquérir. D'admirables secrets dans l'art de peindre avaient été découverts à Venise. Ni le Pérugin, ni les Florentins, ni Léonard de Vinci lui-même ne les avaient connus. Un art nouveau avait surgi là. C'était une fraîcheur et une vivacité du coloris dont l'Italie jusque-là ne s'était pas doutée, une richesse extraordinaire de la palette; l'éclat n'ôtait rien à l'harmonie; dans les corps le sang paraissait courir sous la peau fraîche et palpitante; la magnificence des draperies de toute sorte réjouissait les regards, faisait de la peinture une fête pour les yeux. Raphaël vit-il quelques toiles du vieux Palma, du jeune Giorgione ou du jeune Titien? Fut-ce le Vénitien Sébastien, qui, après avoir été son ami, devait devenir plus tard son adversaire, qui lui apporta les secrets dont il venait d'avoir la révélation? Sous cette influence nous voyons se transformer soudain la peinture de Raphaël. Qui pourrait croire que la même main qui a peint tout à l'heure l'*École d'Athènes* ou le *Parnasse* est celle qui va peindre sitôt après les porteurs de l'*Héliodore* ou la moitié supérieure de la *Messe de Bolsène?*

VIII. — Arrêtons-nous ici un moment. C'est l'heure bénie entre toutes de la vie de Raphaël. Il n'est pas assez occupé encore, il n'est pas dispersé en d'assez nombreux et accablants travaux pour se contenter de faire les cartons de ses compositions et en remettre trop souvent l'exécution aux mains de ses disciples; il a le temps de se recueillir pour produire, il a le temps d'exécuter lui-même. S'il fait çà et là quelque portrait, c'est le

portrait du pape ou d'un ami; s'il peint quelque tableau de chevalet, c'est sur une recommandation pressante.

Les années d'apprentissage sont achevées; il touche à la trentaine; il est en possession de toute la vigueur de l'intelligence et de la main. En ce moment Michel-Ange est, lui aussi, à Rome où l'a appelé Jules II. Il travaille à quelques pas des Stances, dans cette chapelle Sixtine dont il couvre la voûte et les retombées de ses figures colossales, entremêlant les visions de la Bible, les Prophètes et les Sibylles à ces athlètes nus qui décorent les pendentifs : théologien, poète, visionnaire tout ensemble, sculpteur tout autant que peintre. Il y travaille solitaire, tout entier à son labeur, hautain, insociable, ne permettant à personne de regarder son œuvre avant qu'elle soit achevée. Le pape lui-même s'exposera en cédant un jour à une curiosité que l'artiste ne veut pas encore satisfaire. Ces travaux d'un maître d'il y a quelques années dont il est maintenant l'émule, Raphaël ne les connaît pas encore ; il ne risque pas d'en subir l'influence. S'il monte chaque jour davantage, c'est par sa propre volée, suivant son naturel propre, porté plus haut par son génie. Le vrai et pur Raphaël, le voilà. C'est en l'an 1512, avec la fresque de *l'Héliodore*, qu'il se révèle à nous.

Nous jouons notre rôle, nous autres Français, dans cet *Héliodore*. L'histoire ancienne n'est là que pour agrandir et transporter dans la sérénité de l'art l'histoire contemporaine. Jules II vient de pousser le cri : *Fuori i barbari!* Ces « barbares », c'est nous, les Français. Cet Héliodore que les anges vont jeter à terre et frapper de verges devant les portes du temple de Jérusalem, c'est le roi de France envahisseur de l'Italie, ennemi de la Papauté, et pour que personne ne s'y trompe, voici à la gauche du tableau le pape Jules II porté sur la *sedia gestatoria*, qui contemple la scène, comme un jour, un peu plus tard, dans une autre fresque, Attila sera encore le Français, comme Léon le Grand qui arrête Attila sera Léon X, le successeur de Jules II.

Mais qu'importent ces querelles si loin de nous aujourd'hui? Nous pouvons aujourd'hui regarder une œuvre incomparable sans songer à autre chose qu'à l'œuvre d'art. Non, rien de si parfait n'avait encore été montré par la Renaissance italienne à l'admiration des hommes. Cette fresque, c'est la vie même, c'est la liberté et la souplesse de tous les personnages, dans la justesse des mouvements de chacun, dans la beauté de chaque figure, dans l'action dramatique et pleine de force à laquelle toutes concourent. Ce à quoi l'œil va d'abord, c'est à cette action; elle se dégage avec une merveilleuse netteté, elle saisit l'esprit et le conquiert si bien qu'il ne voit qu'elle; puis, à mesure que vient

la liberté d'analyser et d'étudier, chaque détail surgit, attire et charme : les yeux sont réjouis en même temps que l'intelligence est satisfaite.

Comme les masses s'équilibrent bien ici et là! comme tout est facile, juste et vrai! C'est l'aisance et le mouvement sans rien d'exagéré ni de théâtral; c'est la puissance sans la violence; c'est la haute raison conduisant la main de l'artiste, sans même que cette raison se laisse apercevoir et que la volonté vienne refroidir l'inspiration; c'est l'impression de l'harmonie, de la beauté, de ce que les Grecs appelaient si bien l'eurythmie, dominant toutes les autres impressions.

Voilà ce que Raphaël a dû à Rome. Il est bien loin maintenant, le disciple du Pérugin ; il est loin, le peintre un peu pâle des madones florentines; il est loin même, le peintre encore un peu maigre de la *Dispute du saint Sacrement*, de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse*. Qui pourrait croire qu'il est le même homme? Le commerce avec l'antiquité l'a transformé. Il a appris d'elle, et sans effort, disposé qu'il était à comprendre ses leçons, et la grâce, et la liberté, et la force, et la mesure dans le force. Un Athénien du temps de Phidias reconnaîtrait en lui un frère.

A Rome, il a trouvé autre chose encore que les modèles antiques : il y a trouvé des modèles vivants, tout semblables aux antiques : une race solide, robuste, aux formes magnifiques, aux membres vigoureux, plus belle à représenter que les types, un peu grêles dans leur élégance, de l'Ombrie ou de la Toscane. Il y a trouvé ces Transtévérines superbes, aux larges épaules, à la poitrine opulente, aux traits réguliers et majestueux, aux yeux éclatants, aux épais cheveux noirs. Il en a rencontré une surtout, qui est comme la plus admirable incarnation de la race, la sœur aînée de toutes les autres, celle qui a nom la Fornarina. Sa conception de la beauté s'est agrandie à cette vue ; l'idéal lui est apparu dans une forme plus resplendissante, où il s'incarne plus rayonnant. Raphaël a subi cette adoration, et il la transmettra à tous.

Alors commence la période radieuse et triomphante de la vie de Raphaël. Et voilà le chemin parcouru en deux siècles et demi par le génie italien, depuis le jour où, avec Cimabuë, il ne lui a plus suffi de reproduire simplement les formes hiératiques des madones ou des Christs byzantins. L'*Héliodore* est la date glorieuse de l'affranchissement définitif, disons mieux, de la perfection atteinte, cette perfection à laquelle l'humanité n'a jamais touché que pour en retomber bientôt, dans cet incessant besoin de nouveauté et de transformation qui est la loi même de la vie, et ne permet pas que rien dure ici-bas. Raphaël lui-même ne se dérobera point à cette loi. Tout à l'heure, les visions de la chapelle Sixtine vont l'inquiéter et l'obséder : il poursuivra, lui aussi, le mouvement exa-

géré; il cherchera le grandiose dans le théâtral, l'énergie dans la violence. Il dépassera le but, en s'efforçant de mieux l'atteindre. Il contribuera pour sa part à la décadence qui approche.

Ce temps, heureusement, n'est pas venu. Pendant deux ou trois années il va produire dans la pleine possession, dans l'heureuse fécondité, dans l'admirable variété de son génie. Toutes les œuvres de cette époque sortent d'une même inspiration, portent un même caractère, se distinguent entre toutes par l'aisance et l'ampleur de la composition, par la force et la pureté du dessin, par la puissance de la couleur, par la beauté idéale et sereine dont elles rayonnent. C'est, après l'*Héliodore*, la *Messe de Bolsène;* c'est la *Madone de Foligno*, c'est la *Galatée*, ce sont les *Sibylles* de la Pace. La *Madone de Saint-Sixte* sera leur dernière sœur. De cette période également dateront le portrait de Jules II, celui de Léon X, celui de Balthazar Castiglione. L'art de la peinture ne s'élèvera jamais plus haut qu'où l'enfant d'Urbin l'a porté à cette date bénie.

On voudrait connaître la figure du peintre au moment où sa main traçait ces pages immortelles. Le bel éphèbe que nous montre une des fresques de Sienne, le jeune homme encore imberbe, frêle et délicat, qui nous a laissé son portrait à Florence, avait certainement bien changé. Déjà, dans la fresque de l'*École d'Athènes*, où il s'est peint auprès de son maître Pérugin, sa lèvre nous apparaît ombrée d'une fine moustache. Malheureusement, aucun portrait de lui postérieur ne nous est parvenu, ni de sa main ni de la main d'un autre.

La postérité le verra toujours sous l'aspect un peu maigre, en la distinction suave de ses vingt ans. Si l'on cherche par la pensée à évoquer ce que devait être, vers cette date de la trentième année, le Raphaël que l'on imagine d'après son œuvre, on le verra toujours grave et recueilli, avec ses yeux bleus, profonds et doux, demeuré rêveur, regardant autant que la réalité qui l'environne les visions intérieures qui sortent de son cœur et de son esprit pour faire surgir tout autour de lui un monde idéal plus magnifique et plus serein. Mais on se le représentera moins pénétré et moins absorbé, plus fort et plus robuste, avec cette assurance que donnent le succès et la conscience du talent qui a fait ses preuves, non plus la lèvre seulement ombragée d'un léger duvet, mais les joues et le menton fleurissant, moins poétique, moins angélique peut-être, mais d'un aspect plus viril et plus mâle : tout à fait homme, en un mot.

Tel était Raphaël au moment où il fut chargé de décorer la villa du banquier Chigi.

CHARLES BIGOT.

(La suite prochainement.)

LES DESSINS

DE LA

COLLECTION HIS DE LA SALLE[1]



L'ART français n'est pas représenté dans la collection His de la Salle aussi brillamment et aussi complètement que l'art italien et l'art hollandais. Quoique partant de Cousin (?) et d'Étienne Delaune pour arriver jusqu'à Delacroix et Pils, ce choix de dessins laisse de côté un trop grand nombre de peintres intéressants, et surtout tous ces jolis maîtres du XVIII[e] siècle si prisés aujourd'hui. Pas un Boucher, pas un Fragonard, pas un Lancret, pas un Gravelot ni un Moreau. Peut-être ces peintres des grâces un peu maniérées, ces spirituels et légers illustrateurs convenaient-ils mal à la gravité austère d'un goût qui s'était développé dans les hautes sphères du grand art italien? Cette réserve faite, il faut louer l'éclectisme impartial du regretté collectionneur : son esprit ouvert et son œil fin le rendent également juste pour nos grands classiques et pour nos modernes, et il ne craint pas de mettre un Delacroix à côté d'un Poussin.

Parmi les contemporains, M. His de la Salle semble, ce qui n'étonnera pas de la part d'un garde du corps de Louis XVIII, avoir une prédilection marquée pour les peintres de soldats : « Ses débuts comme collectionneur, dit fort bien M. de Tauzia, dataient du temps de son service militaire ; il recherchait déjà des estampes et des lithographies ; celles de Charlet et de

1. Voir *Gazette*, 2[e] période, t. XXV, p. 225 et 297.

Géricault eurent d'abord ses préférences. » De ces premiers temps, temps heureux où la fraîche impression de la nouveauté transforme en chefs-d'œuvre les plus modestes acquisitions, trois pages de Charlet, que Géricault appelait si bien le La Fontaine de la peinture : railleur spirituel et fin, qu'il ne faudrait point ranger parmi les caricaturistes, dessin ample et aisé, naturel et vrai, d'un comique profond, résumant en quelques traits tout un caractère ou toute une action, élevant l'illustration à la hauteur d'une scène de genre. Chaque type de soldat est approprié à l'arme spéciale à laquelle il appartient et se distingue avec une précision nette de toute autre arme, bien supérieur en cela aux types impersonnels d'Horace Vernet. De Raffet, plus épique mais moins incisif que Charlet son maître, un carabinier de l'infanterie légère du premier Empire, debout, très *crâne*. Toute une suite de Géricault intéressants à plus d'un titre[1], presque tous catalogués dans le beau volume de M. Charles Clément, où l'on trouve, lithographié par A. Colin, le plus important d'entre eux, un homme nu, vu de dos, terrassant un taureau ; dans le haut, deux études pour le même sujet et un combat de deux taureaux légèrement indiqué ; en bas, en frise, des bergers de la campagne de Rome à cheval, conduisant un troupeau de taureaux ; au verso, l'arrière-train d'un étalon ; fait à Rome dans les années 1816-1817, et par conséquent contemporain de la *Course des chevaux libres*, et un des croquis les plus enlevés du jeune maître rouennais ; puis d'étonnantes études de chevaux anglais, prises pendant le séjour en Angleterre, d'une vérité saisissante, contrastant singulièrement avec les chevaux à l'antique ou maniérés qui étaient de mode alors ; des jeunes années du peintre (1810-1812), des chevaux encore, vus et bien vus dans les prairies normandes ou au haras de Versailles ; le tout formant un ensemble curieux, qui permet d'apprécier chez l'auteur du *Radeau de la Méduse* une science incomparable du cheval. D'Eugène Delacroix, une simple tête de tigre, où respire toute la passion du maître ; superbe aquarelle d'après nature aux larges et souples zébrures, l'animal étant saisi dans toute la vérité de sa cruauté féline. De Decamps, trop glorifié en son temps, une vue de la Seine à Charenton par un soleil couchant, fortement *orientalisée*, et de Marilhat, quatre souvenirs du Caire, d'une mine de plomb fine et nerveuse. — Trois beaux Gavarni dont deux pages rapportées d'Écosse, et sous ce titre : *Un mauvais quart d'heure*, un hideux vagabond au détour d'un sentier, tête nue, cheveux et barbe incultes, blouse déchirée, un bâton à la main. M. His de la Salle aimait et estimait tout particulièrement Gavarni, en qui, un des premiers, il

1. Plusieurs ont été gravés dans la *Gazette*. Voir les t. XXII, 1re période, et IX, 2e période.

avait reconnu, outre l'observateur mordant et philosophe, le dessinateur savamment original. Puis deux feuillets de Pils, des soldats du second Empire, qui trouvaient grâce devant l'ancien garde du corps de 1815. Un seul dessin de Léopold Robert, une religieuse en prière devant un crucifix, d'un sentiment affété et d'une facture maigre et sèche ; un seul Girodet aussi, et très médiocre, une bacchante nue, mal proportionnée, visant à l'effet, d'un faire mou et d'une déplorable esthétique.

Le XVIII[e] siècle, répétons-le, est insuffisamment représenté dans notre collection ; cependant nous rencontrons trois Watteau : un enfant nu, vu de dos, déjà noté par nous à propos de l'original de Rubens, dont il est une admirable copie ; d'autres croquis d'après la *Kermesse* de Rubens (Musée du Louvre), et, sur une même feuille, trois études de femmes de la meilleure manière du vraiment grand maître, libre, large et expressif ; un Chardin douteux, au dire de M. de Goncourt et de M. de Tauzia : une tête de jeune homme à longs cheveux, coiffé d'un tricorne, avec un *Chardin inv.* 1774, d'une écriture du temps, assez bon passeport pour ce dessin qui toutefois ne rappelle que médiocrement l'authentique *Joueur de boules* de M. de Goncourt et les quelques croquis de l'Albertine ; un Greuze de la collection Denon, la *Nourrice*, dans ce ton d'intimité familière et gracieuse, de rusticité trop urbaine qui caractérise l'école et l'auteur ; une illustration d'Oudry aux fonds lourds et gris, pour les Fables de La Fontaine, *le Chien qui porte le dîner de son maître*, gravé par Marvie ; enfin des *Ruines romaines aux environs de Lyon*, de Boissieu, et deux bons Robert-Hubert, une fontaine monumentale de la collection Mariette, d'une touche légère, fraîche et jolie, et une vue du Capitole à Rome.

Mais la partie la plus opulente de la section française est sans contredit ce merveilleux ensemble de morceaux inestimables du Poussin ; d'autant plus précieux que la plupart sont les premières pensées des tableaux du Louvre. M. His de la Salle avait pour le maître des Andelys une vénération, une affection qui n'avaient d'égales que celles de M. Reiset : « Pendant vingt-cinq ans, dit le marquis de Chennevières[1], deux hommes ont absorbé dans leurs portefeuilles tout ce que pouvaient leur trouver de Poussin les Defer et les Guichardot, et tout ce qui, en dehors de ces fins limiers, passait par les belles ventes ; c'étaient MM. Reiset et de la Salle ; et M. Reiset à lui seul avait fini par remplir d'une centaine de compositions ou d'études d'après l'antique, et tout cela d'un choix prodigieux, des cartons consacrés au maître des Andelys, son idole et la nôtre. Ce trésor est passé dans son ensemble au duc d'Aumale. Quant à

1. *Gazette des Beaux-arts*, 1879, t. II, p. 126-128.



ÉTUDES DE FEMMES, PAR WATTEAU.

(Dessin de la collection His de la Salle, au Louvre.)

M. de la Salle, il n'en avait pas moins recueilli, et avec non moins de goût, et on les trouverait presque tous répartis entre les collections publiques dont il fut le bienfaiteur. » Le Louvre, sans compter les *Sept Sacrements*[1], a heureusement recueilli une vingtaine de ces dessins : les études mûries et progressives pour le *Moïse sauvé des eaux*, la *Peste des Philistins*, le *Passage de la mer Rouge*, le *Crucifiement*, qui semble un bas-relief antique exhalant une douleur chrétienne, *Armide enlevant Renaud endormi* (pour le tableau du musée de Berlin), dont le Louvre possède un état plus avancé ; bon nombre de sujets mythologiques et deux paysages, c'est-à-dire de quoi apprécier le génie du Poussin. Et quel étonnant génie ! Écoutons Eugène Delacroix, un maître appréciant un maître : « On a tant répété qu'il est le plus classique des peintres qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai[2] comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture. Il est arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toutes ces faussetés, s'y trouvant porté par sa pente naturelle et sans parti pris ; mais il ne faudrait pas conclure de cette qualité de réformateur qu'il ait eu une grande influence sur ses contemporains. De nombreux artistes d'un mérite bien inférieur en ont autant exercé, beaucoup davantage au moment où ils ont paru. On a vu des écoles entières se précipiter sur les traces de peintres qui n'ont dû un éclat passager qu'à un faux air de nouveauté. La manière et le mauvais goût ont le privilège d'exercer cet empire dans les moments de lassitude et d'indifférence qui suivent les grandes époques ; et le contraire n'arrive que très rarement, c'est-à-dire qu'il est bien plus difficile à une école de sortir d'une routine vicieuse quand elle y est engagée, précisément parce que c'est une routine, et que cet état convient à la médiocrité, à qui elle donne de faciles succès. Quand le Poussin apparut au milieu de la vogue des artistes qui suivirent les Carrache, il fut comme isolé au milieu d'eux, malgré l'approbation qu'il finit par obtenir. Il semble même que l'influence de ces peintres de décadence ait traversé en quelque sorte la sienne ; car les peintres français qui sont venus après lui sont pleins encore de la manière italienne. Bien que Lebrun ait étudié le style du Poussin et présente dans ses ouvrages une régularité empruntée à ce style sévère, le génie académique domine chez lui et n'a pas tardé à inspirer de nouveau toute la génération d'artistes qui ont paru en France à sa suite. » Ce n'est point

1. Ou plutôt les six, le *Mariage* étant chez M. Dumesnil.
2. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, chapitre *Le Poussin*.

seulement l'influence des Carrache, mais aussi celle du Guide, leur successeur tout-puissant, que le Poussin dut secouer dans cette Rome où il trouvait, en même temps que la vraie patrie de son art, un sûr asile contre les cabales de ses rivaux parisiens. L'exilé volontaire poursuivait, et avec raison, son inspiration par delà les Carrache, le Guide et les autres pontifes du genre académique. « Imiter les anciens comme l'a fait Poussin, c'était céder à la pente naturelle de son génie... Poussin n'a pas imité les bas-reliefs et les statues par le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours, c'est-à-dire qu'il ne mettait pas un soin scrupuleux au costume, aux usages purement extérieurs. Il n'a pas affecté une prétendue pureté en cherchant à prendre, pour ainsi dire, sur le fait la forme d'un pli, d'un meuble, d'une coiffure. Ceci est l'art de l'antiquaire, mais non de l'artiste qui doit remonter à l'esprit, au sens de ce qu'il s'approprie en l'imitant. C'est l'homme qu'il étudie à travers l'antique, et au lieu de s'applaudir de retrouver le peplum ou la chlamyde, il le fait de ressusciter en quelque sorte le mâle génie des anciens dans la représentation des formes et des passions humaines. Telle est l'imitation du Poussin. Celle des modernes, au contraire, celle qui prévaut aujourd'hui dans la peinture et dans l'architecture, est tout à fait tournée vers la minutie. De petits détails placés avec une recherche plus pédante qu'exacte se croient des résurrections de l'antique. » Et, parlant de ce qui nous intéresse ici plus spécialement, Delacroix ajoute : « La netteté des dessins qui nous ont conservé les premières pensées des tableaux du Poussin témoigne de l'attention qu'il devait apporter dans l'arrangement de ses figures, dans leur proportion et dans leur convenance ; mais il paraît aussi qu'une fois maître de son sujet et fixé sur les rapports des détails avec l'ensemble du tableau, il exécutait chaque détail avec une franchise bien précieuse, quand elle ne brille pas aux dépens du juste équilibre des parties entre elles et de la finesse de l'expression. » Le Poussin, dans une lettre à son dévoué ami M. de Chantelou, explique que cet amour de l'équilibre des parties était chez lui comme un don inné : « Mon naturel me contraint de chercher et d'aimer les choses bien ordonnées, et fuyant la confusion, qui m'est aussi contraire et ennemie comme la lumière des obscures ténèbres. »

Tous les dessins du maître révèlent cette préoccupation de la composition harmonieuse ; on peut même, dans les morceaux de la collection His de la Salle, suivre, étape par étape, le progrès continu de l'ordonnance jusqu'au moment où la conception, dégagée de tous les embarras et de toutes les faiblesses, revêt sa forme définitivement satisfaisante. C'est ainsi que les trois états successifs du *Moïse sauvé des eaux* accusent cette

marche ascendante vers la perfection, atteinte enfin dans le caractère héroïque de ces figures profilant leurs belles et grandes silhouettes sur les fonds lumineux, comme de vivantes statues. Avant tout, le Poussin s'occupe de l'agencement naturel et logique de son œuvre naissante : « Il faut, dit-il, qu'un peintre commence par la disposition, puis l'ornement, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par le destin. » On voit que le souci de la peinture proprement dite ne vient chez lui qu'après celui de l'ordre et de la disposition. De même l'exécution reste toujours subordonnée à l'inspiration première, à l'idée dominante : « Il faut que le dessin tourne toujours au profit de la pensée ; le dessin ni la composition de toutes les parties ne doit point être recherché, ni étudié, ni trop élaboré, mais conforme en tout à la nature du sujet. » Aussi des juges superficiels ont-ils pu l'accuser d'une excessive rapidité d'exécution, d'une négligence qui n'est qu'apparente, et lui reprocher, avec Raphaël Mengs, de ne faire que des esquisses et des ébauches. « Exquises ébauches, riposte Delacroix, qui semble plaider ici sa propre cause en même temps que celle du Poussin, exquises ébauches où tout est rendu pour l'âme et l'intelligence ! Heureuses et précieuses esquisses où chaque touche de cette main savante est une pensée achevée ! »

A côté des compositions où le personnage humain domine et de celles où les acteurs ne sont que l'accessoire animé de la nature (comme ces *Bacchanales* et ces scènes champêtres, inspirées peut-être par la fréquentation du poète Marini, association heureuse de figures idéales et de délicieuses campagnes, genre nouveau qu'il a créé), le Poussin a laissé des études de paysage pur, dont M. de la Salle a légué au Louvre deux beaux échantillons : « Ses longues pauses, dit toujours Delacroix, dans les magnifiques villas des environs de Rome ont sans doute beaucoup contribué à déterminer le caractère particulier de ses paysages. Ce mélange d'édifices, d'arbres majestueux, dans lesquels il introduit des sujets intéressants et toujours en harmonie avec ces beaux objets, laisse dans l'esprit une impression de grandeur et en même temps de mélancolie qui constitue un genre à part dans lequel il n'a ni modèles ni rivaux. » Et ces paysages sont toujours en un si étroit rapport avec les scènes représentées et les sentiments exprimés qu'on ne pourrait les concevoir autrement. Point de personnages parasites, point de remplissages ni de bouche-trous, en un temps où l'on en faisait un tel abus, point de *figures à louer*, qui s'adaptent également bien ou également mal à tous les sujets. Sobre,

malgré sa féconde imagination, ne prodiguant ni les figures ni les ornements, ne donnant à chaque objet que le degré d'intérêt qu'il comporte, il échappe, grâce à ce *jugement partout*, aux redites et aux banalités. Cette ferme intelligence résista à la vieillesse et à la maladie, même lorsque l'énergie physique en sentait les cruelles atteintes : « Si la main me voulait obéir, je pourrais, je crois, la conduire mieux que jamais ; mais je n'ai que trop l'occasion de dire ce que Thémistocle disait en soupirant sur



ÉTUDE FAITE AU CAIRE, PAR MARILHAT

(Dessin de la collection His de la Salle, au Louvre.)

la fin de sa vie, que l'homme décline et s'en va quand il est prêt à bien faire. Je ne perds pas courage pour cela, car tant que la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, il faudra que celle-ci observe les meilleures et plus excellentes pratiques de l'art qui sont du domaine de l'autre. » Notre collection possède plusieurs de ces dessins, tracés *senescente manu*, mais où reluit la flamme encore vigoureuse du génie : une *Vénus entourée d'Amours* (lithographiée par Piloty), avec une curieuse lettre, au verso, adressée au Poussin par Bouzonnet Stella, neveu de son ami et l'un de ses fervents admirateurs; un *Moïse sauvé des eaux*

(n° 273 du catalogue), tout différent des trois autres dessins sur le même sujet, et un *Apollon amoureux de Daphné*, pour le dernier tableau du maître qu'il envoya inachevé au cardinal Massimo et qui a été acquis par le Louvre en 1869[1], dessin où se trahit visiblement la main tremblante du pauvre Nicolas, mais où éclatent aussi la force invaincue de l'expression et du sentiment, la science de la composition grandiose et la majesté des formes.

Claude Lorrain vient naturellement après le Poussin ; il est pauvrement représenté ici par un grand paysage bistré dont une partie (les collines boisées de droite) a été retouchée par une main profane ; de Sébastien Bourdon, le très-intéressant mais un peu lourd portrait de Christine de Suède, bien connu par la gravure de Nanteuil ; de Bouchardon, un froid et ennuyeux *Projet de médaille pour la convalescence du roi Louis XV en 1744*, de Louis XV alors si populaire et dont la maladie excita par toute la France de si vives alarmes; de Jacques Callot, un spirituel griffonnage, l'*Attaque*, provenant de la collection Denon.

Le XVIe siècle nous offre deux remarquables dessins sur vélin de la plus fine plume d'Étienne Delaune, l'*Enfance* et la *Musique;* celle-ci pour une suite de tapisseries dont les projets, de dimensions exiguës, sont disséminés un peu partout, chez MM. Destailleur, Dumesnil, Louis Galichon, au Musée d'Orléans (encore un don de M. de la Salle) et à l'Académie de Venise ; — un projet de vitrail, avec cette note de M. de la Salle, au bas de la monture : « *Dessin de Jean Cousin, pour être peint sur verre. Il était aux Célestins où il a été brisé.* » Alexandre Lenoir, qui a eu ce dessin dans sa collection, confirme l'existence de ce vitrail en ces termes : « Jean Cousin a peint pour le monastère des Célestins un vitrail représentant un Calvaire dont j'ai recueilli quelques débris ». Malgré ce double témoignage, la qualité inférieure de l'œuvre ne nous laisse pas croire qu'il puisse être attribué à l'insaisissable Jean Cousin ; — enfin un buste du seigneur de Ravel, à l'œil bleu, triste, beau portrait qui porte la bonne marque du temps, et que la distinction et la personnalité de la physionomie aussi bien que l'excellence de la facture peuvent faire considérer comme un Dumonstier.

Nous ne parlerons guère de l'école anglaise que pour signaler un Cosway particulièrement cher au donateur : « C'est le seul que je garde, dit-il en pleurant, quand il remit sa collection à ses amis du Louvre, vous l'aurez après ma mort ». C'était un portrait de sa mère, délicieuse

1. Une autre étude pour le même tableau est exposée dans la salle *VII* des dessins n° 1270, *Notice des dessins de l'École française.*

figure à l'expression fine et douce, au teint transparent, aux yeux foncés frangés de longs cils, sur un cou souple et élancé, les cheveux bouclés dégageant le front : dessin à la mine de plomb, teinté d'aquarelle, d'une délicatesse appropriée au charme pénétrant du modèle.

Deux Bonington dont un, la *Place du Grand-Marché, à Abbeville* (comme l'a constaté M. de Tauzia), dominée par la vieille église de Saint-Wulfran, est d'une facture arrêtée et légère à la façon flamande. Faut-il assigner à l'École anglaise du XVIIIe siècle, ce que le catalogue ne fait que dubitativement, une *Jeune fille brodant*, gracieux et honnête dessin qui rappelle certaines figures de Lépicié ?



L'ATTAQUE, PAR CALLOT.

(Dessin de la collection His de la Salle, au Louvre.)

Telle est, dans son ensemble, cette collection, longtemps la joie de celui qui l'avait formée avec tant de patience et d'amour, désormais assurée contre les hasards de la dispersion, devenue le patrimoine commun de tous les amateurs de beaux et rares dessins. On ne devra la visiter qu'en tenant à la main la substantielle et savante notice de M. de Tauzia, enrichie de deux tables alphabétiques soigneusement dressées et d'un très curieux appendice, réunissant en quelques pages plus de cent vingt fac-similés de marques des principales collections de dessins, avec des explications brèves et précises, nomenclature exacte des titres de noblesse de chaque feuille, rapide historique de sa transmission souvent aventureuse, guide sûr pour le collectionneur.

Le catalogue est donc en tous points digne de la donation, et les amis du donateur seront heureux de retrouver, au moment même où paraîtront ces lignes, un tel choix de dessins placé provisoirement dans une des

salles du Louvre[1], garanti par les plus intelligentes précautions contre les injures de la lumière et du temps ; en un mot, recueilli avec les égards de la respectueuse hospitalité que M. de la Salle avait légitimement souhaitée pour ce qu'il a le plus aimé.

CHARLES EPHRUSSI.

1. Cette salle sera la dix-septième, car le Louvre compte déjà seize salles remplies des plus précieux dessins de toutes les écoles. Avis à ceux qui se plaignent que notre musée national garde trop de pages enfouies dans ses cartons. Aucun autre musée n'offre un aussi grand nombre de salles exclusivement réservées aux dessins.



LA SCULPTURE AU SALON DE 1882



ous venons donner un complément indispensable aux études diverses que la *Gazette* a publiées à propos du Salon de cette année. Il se fait peut-être un peu tard, mais nous prions le lecteur et les artistes de ne pas nous tenir rigueur, quand nous nous serons expliqués sur les motifs qui nous ont empêchés de remplir ce devoir quelques mois plus tôt : celui qui écrit ces lignes se présente au lieu et à la place d'un collaborateur empêché, par la multiplicité absorbante de ses occupations, d'accomplir la tâche dont la Revue l'avait chargé en temps opportun et qu'il avait acceptée.

Une chose nous fait espérer que ce compte rendu trouvera encore des lecteurs, en dépit de l'actualité manquée, c'est qu'il s'adresse à des œuvres dont l'intérêt survit à la fermeture de l'exposition. Nous avons le droit d'être fiers de nos sculpteurs ; ils sont sans rivaux dans le monde et le monde le confesse. Alors que toutes les autres branches de l'art, et particulièrement les rameaux des arts décoratifs, semblent animés dans les pays qui nous entourent d'une vitalité qui leur manque chez nous, la sculpture reste un produit spécial à notre terroir.

Les efforts de transplantation tentés par nos voisins ont échoué, ou du moins n'ont donné que de maigres résultats ; en France, les beaux marbres poussent tout seuls : honneur en soit rendu à notre admirable école de sculpture qui a su conserver intactes les grandes traditions professionnelles ! j'entends le respect de l'art, le travail incessant et désintéressé de spéculations mercantiles.

Après avoir constaté la force de nos sculpteurs, il nous est doux de remarquer l'emploi judicieux qu'ils savent en faire. Au lieu de pro-

clamer l'immutabilité de leur art, comme certains le leur conseillent dans l'intérêt de cette force acquise, ils entrent hardiment dans la voie du progrès à la suite des peintres et des littérateurs de leur époque. Cette évolution ne nous inspire aucune inquiétude pour l'avenir de la sculpture; il nous semble, au contraire, qu'elle est une garantie sérieuse contre les agents les plus efficaces de toutes les décadences : l'histoire nous a appris à les connaître; on ne saurait contester aujourd'hui l'influence délétère dans les arts des formules consacrées, des recettes et des canons.

La sculpture, particulièrement, n'a rien à perdre à se montrer indépendante et novatrice. Les conditions d'être qui lui sont faites sont d'elles-mêmes trop absolues, les liens qui l'enchaînent à certaines règles immuables la maintiennent trop serrée pour qu'elle puisse se livrer à des écarts funestes. Il lui faudra toujours se préoccuper de donner à ses statues une assiette solide ou, si elles tombent, de les faire tomber avec esprit; les lois de l'équilibre, de la pondération des formes sont éternelles.

Ce qui change et doit changer sous peine de condamner l'art à des redites qui l'épuisent, c'est la manière de voir, le sentiment. Nous avons pour l'antiquité un respect et une admiration sans bornes, c'est dire combien nous semble peut justifié le dédain dont se targuent quelques-uns de nos artistes et de nos critiques modernes, — ce ne sont pas les moins capables, nous n'éprouvons aucun embarras à le dire, — mais nous ne comprenons pas que des maîtres autorisés prétendent condamner leurs élèves à une imitation servile des procédés et du sentiment antiques. C'est abaisser l'art que le courber sous des lois inflexibles comme le sont les vérités scientifiques : l'étude des chefs-d'œuvre de la statuaire grecque doit être faite au même titre que celle de tous les autres chefs-d'œuvre de l'esprit humain, pour élever l'âme vers les hautes cimes et l'y acclimater, si l'on peut dire ainsi. Quant aux chemins parcourus par les hommes de génie, le meilleur conseil qu'on puisse donner aux élèves après les leur avoir montrés, c'est de choisir une autre route, car il n'y a plus qu'à glaner partout où les maîtres ont passé.

Ce sont là des vérités qu'il est bon d'enseigner aux commençants : les artistes faits, et particulièrement ceux qui ont reçu le don en naissant, n'ont besoin de personne pour les leur apprendre; ils interrogent leur propre sentiment et obéissent aux impulsions qu'ils en reçoivent. Respectueux envers les chefs-d'œuvre, ils n'ont de culte que pour un seul, et celui-là n'est pas sorti de la main des hommes. La nature, modèle impérissable, leur révèle les secrets de l'éternelle beauté en leur faisant connaître les lois du mouvement, de la vie, qui ne sont écrites dans aucun livre et dont la formule ne saurait être trouvée en dehors d'elle.



A Falguière del et sc

Heliog. Dujardin

DIANE

(Salon de Sculpture de 1882.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Eudes

Un sentiment personnel ajouté à la nature apparaît de manière éclatante dans la *Diane* de M. Falguière : c'est donc une œuvre d'art dans la plus haute acception du mot. Aussi a-t-on vu se grouper autour d'elle toutes les louanges et tous les sarcasmes. Indifférent, on ne pouvait l'être en face de cette œuvre débordante de vie qui semblait une statue de chair égarée parmi les marbres. Diane! pourquoi Diane? se demandait-on. La désignation, en effet, peut sembler présomptueuse : ce sera notre seule critique. Nous nous faisons de la déesse une toute autre idée. Certes, le petit modèle féminin de M. Falguière s'est campé fièrement pour atteindre au caractère héroïque de son rôle, mais il n'était pas en son pouvoir de dissimuler certaines imperfections corporelles dues à sa nature un peu chétive et aux brutalités du costume qu'il venait de quitter. Nous admirons beaucoup cette statue de jeune fille nue; si M. Falguière voit en elle la reine des nymphes chasseresses, une propre sœur d'Apollon, il conviendra peut-être avec nous que ce pauvre Actéon fut bien excusable de croire que le miracle de chasteté dont on lui avait parlé était une fable.

De M. Falguière à M. Chapu il y a loin, à considérer la dissemblance de leurs œuvres; mais la communauté du talent les rapproche. M. Falguière est un sculpteur coloriste; on le devinerait en voyant ses œuvres de peinture ou ses dessins, où il affirme si hardiment ses visées. Tout autre est l'idéal de M. Chapu : il traduit, avec des recherches souvent exquises de forme, de nobles pensées et des sentiments élevés. Ses conceptions ne relèvent pas cependant de la philosophie transcendante; elles émanent du cœur plus souvent que de la raison : leur grâce touchante, de source purement humaine, les rattache au naturalisme, alors même que l'artiste traite un sujet de métaphysique. M. Chapu veut être de son temps : il admet la doctrine réaliste, mais à la condition d'y englober tous les éléments pittoresques qu'elle comporte, l'expression des sentiments aussi bien que celle de la forme. Tel il nous apparaît dans son *Génie de l'Immortalité*, sculpté en haut-relief pour le tombeau de Jean Reynaud; on en connaissait déjà le plâtre exposé il y a deux ans; le marbre, malheureusement taché de veines déplaisantes, a renouvelé le succès de ce bel ouvrage.

Dans le même ordre d'idées, si nous nous mettons à la recherche des sculpteurs qui subordonnent la forme à l'expression de la pensée, nous aurons vite fait le tour du Salon. M. Idrac, le premier que nous rencontrons, exposait deux ouvrages remarquables, dont l'un surtout, l'*Amour piqué*, présentait une heureuse alliance des qualités qui élèvent une œuvre et un artiste. La forme exacte mais concise, rappelant la synthèse antique sans l'imiter, matérialisait dans la mesure qui suffit à l'es-

prit, une excellente figure où l'on pouvait sans effort admettre la personnalité d'Éros. L'autre, de valeur moindre, a eu plus de succès ; mais le sujet y est pour beaucoup : un beau corps de femme attirera toujours à lui des regards complaisants; la *Salammbô* de M. Idrac, avec l'ampleur gracieuse de ses formes développées en lignes souples dont le paraphe est une caresse, apparaissait à bien des gens comme l'image achevée de la beauté parfaite; il faut vraiment l'esprit chagrin d'un critique pour trouver à redire à cette abondance de rondeurs et s'inquiéter de leur vérité historique.

L'*Aurore* de M. Delaplanche nous semble une œuvre plus forte dans ce genre où la grâce est souveraine. On l'a trouvée trop opulente pour l'emploi; c'était, il nous semble, se montrer bien exigeant. L'art du sculpteur est éminemment plastique, il ne vit pas d'espérances, de lueurs furtives, de fantômes indécis; les beautés diaphanes sont du domaine de la peinture et de la poésie. M. Delaplanche n'a sans doute pas voulu figurer le personnage aux doigts de rose chanté par Homère. Son Aurore est une superbe créature; soulevant de ses deux bras le voile de la nuit, elle symbolise par l'élégance robuste de ses formes la nature à son réveil, c'est-à-dire la beauté éternelle et féconde de la fille du Soleil.

L'*Ève* de M. Guilbert a été conçue dans le même sentiment; c'est la femme, future mère du genre humain et bien près de commettre la faute que nous expions, car elle tend la main vers le fruit défendu. Nous lui voudrions un peu plus d'élégance; ce serait un argument à ajouter à la défense de la belle pécheresse.

L'élégance est le mérite principal du groupe de M. d'Épinay, *A la mer;* mais ce n'est pas le seul : il faut en louer encore l'harmonieuse disposition; le modelé, un peu superficiel, est d'une distinction parfaite et tout à fait digne de l'auteur de *Ceinture dorée.*

De ce gracieux ouvrage nous passons sans chercher de transition à l'examen de groupes d'un ordre plus sévère, dont nous avons gardé une impression vive. De toutes les sculptures qui nous inspiraient le sentiment de fierté nationale que nous avons cru devoir exprimer au commencement de cet article, la plus belle sans contredit est le groupe de M. Mercié, qui porte cette fière devise: *Quand même.* Le sujet y est sans doute pour quelque chose : il s'agit d'un monument destiné à glorifier la défense de Belfort, mais nous sommes avant tout saisi par la grandeur de l'œuvre. Depuis le *Gloria victis,* M. Mercié avait produit une quantité d'œuvres remarquables qui confirmèrent la haute opinion que l'on s'était faite du mérite de ce jeune sculpteur; cependant l'on n'était pas sans appréhension pour l'avenir; il semblait que la mâle vigueur de son talent



QUAND MÊME! PAR M. MERCIÉ.

(Groupe pour la ville de Belfort. — Salon de 1882; dessin de l'artiste.)

allait s'étiolant sous l'influence de recherches d'une élégance un peu mièvre, d'un charme inquiétant, dont ses derniers ouvrages portaient la trace. Ces craintes sont aujourd'hui dissipées. Le groupe de Belfort offre à la vue tous les attributs de la santé parfaite de l'artiste : c'est une œuvre puissante, conçue par un cerveau bien équilibré et exécutée d'une main ferme. Une Alsacienne, personnification de l'héroïque cité, soutient un soldat que l'ennemi vient de frapper et s'empare de l'arme échappée de sa main. Cette arme, le sculpteur le fait admirablement comprendre, ne tombera pas en quenouille aux bras vigoureux qui l'ont recueillie. Le mouvement de révolte a été exprimé avec une vigueur superbe, exempte de toute banalité ; l'ensemble est de cette exécution large qui distinguait les premiers ouvrages de M. Mercié.

Il y a du mouvement, aussi de la vigueur, dans le groupe commémoratif de la *Défense de Saint-Quentin*. Ce n'est pas le seul point de contact qu'il présente avec le groupe de M. Mercié. L'analogie du sujet a entraîné des analogies dans les deux compositions : il fallait s'y attendre. L'œuvre de M. Barrias est à trois personnages : une figure de femme symbolisant la ville de Saint-Quentin, le soldat blessé soutenu par elle et une figure d'enfant. Celle-ci, d'une invention peu heureuse, semble n'avoir été mise là que pour combler un vide. Dans le groupe vu de face la composition s'arrangeant assez bien, l'artiste a lui-même reconnu l'inutilité de ce troisième personnage en le dérobant aux regards; il faut passer de côté pour l'apercevoir, serré contre les jupes maternelles, avec un grand écart des jambes dont le but trop visible est d'élargir la base, de faire pyramider le monument, suivant les règles de l'art. La constatation de cette *cheville* ne doit pas nous empêcher de reconnaître les qualités solides d'une œuvre qui ne dépare nullement le talent de M. Barrias.

M. Lanson, qui vient à peine de quitter notre école de Rome, exposait un groupe en marbre très important, sous ce titre : l'*Age de fer*. Il y a de bien sérieuses qualités dans cette œuvre ; un maître seul eût pu lui donner ce qui lui manque, une empreinte plus marquée de la grandeur du sujet. Un homme est à terre, foulé aux pieds par celui qui l'a terrassé ; l'allure sauvage et triomphante du vainqueur est rendue avec énergie. Quant à la victime, si l'on comprend aisément qu'elle ne doit compter sur aucune pitié, on ne s'en émeut pas autrement : l'attitude maladroite de son grand corps étendu excuse toutes les violences. Laissant l'âge de fer dans la nuit des temps où il se perd, on se remet à étudier et à admirer la fière tournure de l'ancêtre au bras solide ; s'il chante son triomphe sur un mode déjà connu, le *Gladiateur* de Gérôme nous revient à la

mémoire, on s'en aperçoit à peine, captivé que l'on est par sa beauté concise, éminemment sculpturale.

Décidément l'idée perd tous les jours du terrain, en art aussi bien qu'en littérature : les artistes n'ont souci de nous rendre rêveurs; le morceau de bravoure occupe tout le programme de leur concert. Quant à la sculpture, qui tombe si facilement dans la banalité, il n'y a que demi-mal, nous le répétons : l'effort qu'il lui faut faire pour animer la pierre d'une vie purement physique, pour traduire avec force les caractères objectifs des êtres, sont tellement considérables que l'on peut lui pardonner les lacunes constatées dans le *subjectif*, si cher aux Allemands. L'accomplissement d'un grand acte de vigueur n'a jamais passé pour une marque de faiblesse : l'art ne saurait dépérir entre les mains viriles de nos sculpteurs. C'est donc sans aucun effroi que nous assistons à l'envahissement par le réalisme de l'arche inviolée jusqu'à ce jour, du dernier asile de ce qu'on appelle les grandes traditions. Certes, nous sommes loin de méconnaître ce qu'elles avaient de bon et d'applaudir sans réserve à la révolution qui vient de s'accomplir. Nous aimons à saluer au passage une grande pensée d'artiste, une conception élevée, lorsque les dehors plastiques en sont rendus avec une valeur adéquate. Cette heureuse rencontre nous avons pu la faire cette année même au Salon. Nous constatons simplement son extrême rareté, et comme les œuvres complètes ont été rares de tout temps, nous sommes conduit à chercher autre part des renseignements sur l'état de santé de l'art contemporain. Cet examen nous rassure : on paraît, il est vrai, négliger les Grecs et les Romains; la traduction des grands symboles porte les marques d'un scepticisme regrettable ; mais, par contre, le métier du sculpteur est étudié à fond et le marbre s'anime pour entrer en lutte avec la nature. Qui sait s'il ne sortira pas de ce bouillonnement de vie quelque régénération du symbole lui-même débarrassé de son linceul traditionnel ?

Pour le moment, nous en sommes réduits à compter les muscles de nos statues, à chercher s'ils sont en accord avec l'ordonnance naturelle. Les œuvres dont nous allons parler rentrent dans la catégorie des études. La légende adoptée par l'artiste n'a qu'une importance secondaire ; il le sait mieux que personne. Peut-être l'a-t-il composée après coup, comme le faisait Gavarni cherchant à deviner ce que pouvaient signifier les personnages qu'il achevait de crayonner. Nous admettrons cependant que M. Hugues avait prémédité le sujet qui lui a valu cette année une première médaille ; son intention bien arrêtée était sans aucun doute de composer un groupe héroïque qui pourrait porter le titre d'*Œdipe à Colone*; il a consulté Sophocle, certains détails de l'œuvre le prouvent

clairement. Le groupe est sage d'allure et bien exécuté; tout y est : beauté et exactitude des formes, justesse du mouvement; l'attitude d'Antigone consolant son vieux père aveugle est noble et touchante. D'où vient que l'impression est celle d'une misère quelconque, de mendiants anonymes, d'individualités sans mandat historique? Sans doute de ce que les modèles choisis par M. Hugues lui ont fait oublier son sujet en accaparant toute son attention sur les particularités de leur type individuel. Et voilà comment la poésie de Sophocle a été traduite en prose, ce qui est, pour elle du moins, une déchéance.

Dans cette revue rétrospective du Salon, nous devons nous borner à discuter les œuvres les plus remarquables ; c'est un choix difficile à faire. En songeant à l'immensité du talent disséminé un peu partout, à la vaillance de beaucoup d'artistes dont le public sait à peine les noms, on se sent pris de remords à l'idée que le silence pourrait être interprété par eux comme une marque d'indifférence ou de dédain. Le moins que l'on puisse faire, c'est de rappeler ceux que leur propre jury, le jury de sculpture nommé par eux, a reconnus dignes d'être récompensés.

Sur la médaille d'honneur, les jurés n'ont pu se mettre d'accord : MM. Falguière, Mercié, Idrac et Lanson se partageaient les voix. M. Lanson est venu en tête, mais avec un nombre de suffrages insuffisant pour triompher. Le fait n'en est pas moins bon à recueillir ; il est de nature à rassurer ceux qui redoutent l'envahissement de l'esthétique nouvelle. De l'avis des intéressés eux-mêmes, l'art synthétique est toujours la plus haute expression de l'art : les honneurs suprêmes reviennent de droit aux créations qu'il inspire. L'Académie des sculpteurs pense de même ; a-t-elle un fauteuil vacant, elle invite à s'y asseoir l'artiste qui répudie le plus énergiquement les tendances du jour; les droits du talent passent au second plan : à MM. Falguière et Mercié elle préfère M. Crauk.

Fort heureusement, les autres sections de l'Académie n'ont pas ratifié ce jugement : M. Falguière a été élu. Grâces en soient rendues aux peintres, aux architectes et aux musiciens de l'illustre assemblée!

Les premières médailles ont été données à MM. Hugues, dont nous avons parlé, Léon Longepied, Pâris et Hector Lemaire. M. Longepied exposait un groupe fort remarquable, *Pêcheur ramenant dans ses filets la tête d'Orphée :* M. Pâris, moins classique, et moins savant peut-être, une vivante composition dans le sentiment moderne, *le Temps et la Chanson ;* M. Hector Lemaire, une gracieuse figure de femme, *le Matin.*

Les secondes médailles ont été également le partage de sculpteurs d'un mérite incontestable. M. Daillon, dont c'est le début, exposait le *Réveil d'Adam*, une œuvre particulièrement remarquable, très cherchée

et d'un style élevé. Les tendances de M. Croisy sont tout autres, et on peut redouter qu'elles n'entraînent son talent sur une pente dangereuse ; le



A LA MER, MARBRE PAR M. D'ÉPINAY.

(Salon de 1882. — Dessin de l'artiste.)

Nid est une œuvre charmante ; on ne peut contempler sans plaisir les deux bambins nus que l'artiste a si habilement enlacés et endormis dans un

fauteuil, mais il fera bien de se méfier de ces sujets à l'italienne; la grâce y dégénère aisément en fadeur.

Le talent de M. Allouard ne court aucun risque de cette sorte; son *Molière mourant* est une œuvre saine, d'un caractère simple, et digne du poète qui l'a inspirée; M. Massoule exposait une belle étude de Gaulois, *Un Ancêtre*, M. Escoula une œuvre plus complexe, à deux personnages, le *Bâton de vieillesse.*

Le grand Carnot de M. Roulleau (nous copions la légende telle quelle dans le livret du Salon), ouvrage de début obtenu au concours, a remporté un légitime succès.

Cette excellente figure a paru d'autant plus remarquable qu'elle était entourée de quatre ou cinq *Camille Desmoulins* fort médiocres : le jury a excepté cependant celui de M. Cornu en l'honorant d'une médaille de troisième classe. La même récompense est échue à MM. d'Astanières, Rolard, Pézieux, Gossin, Chemin, Lecointe, Fossé, Fagel, Boutellié, Bottée, Bastet et Devenet. Ces artistes, la plupart frais émoulus des concours de l'École, voudront bien nous pardonner notre laconisme, si nous nous bornons à dire que leur talent a été constaté officiellement.

Quand nous aurons rappelé la magnifique exposition de M. Caïn, deux groupes d'animaux dignes de Barye; l'imposante statue équestre de *Stefan-al-Mare,* prince de Moldavie, par M. Frémiet; le *Sedaine* de M. Lecointe, dont le plâtre figurait avec honneur à l'Exposition de l'an dernier; le *La Bruyère* de M. Allouard; la composition de M. Albert Lefeuvre intitulée le *Pain*, et la *Porteuse de pain* de M. Coutan, figures habillées à la moderne suivant les données de MM. Dalou et Delaplanche, qui s'inspirèrent eux-mêmes des paysans du peintre Millet, nous n'aurons accompli qu'à moitié un devoir de justice, mais au moins l'énumération des forces vives de notre école de sculpture sera-t-elle à peu près complète.

Il nous reste à dire quelques mots des bustes : la faiblesse relative de cette partie de l'exposition nous permettra d'être bref. Les ouvrages de MM. de Saint-Marceau, Rodin, de Vasselot, Mathurin Moreau, Godebski, Franceschi, Deloye et Carlès mériteraient certainement mieux qu'une mention, mais ils ne sont pas de nature à rehausser l'opinion que nous avons du talent de ces sculpteurs.

Si le buste de *Paul Baudry*, que nous reproduisons ici d'après un superbe dessin de l'artiste, n'ajoute rien à la gloire de M. Paul Dubois, il augmente d'une œuvre de maître la liste déjà si imposante de ses ouvrages. Qu'on nous permette de noter en passant les affinités de talent que nous croyons exister entre le portraitiste et son modèle. Tous deux nous semblent les survivants d'une noble race disparue; ils conservent au milieu

568-



. u. Dubois sculp

Heliog. Dujardin

PORTRAIT DE M PAUL BAUDRY
(Fac simile d un dessin original de M Paul Dubois.)

... des Beaux Arts

Imp Eudes

de la société actuelle des marques frappantes de leur origine lointaine. Nés en plein XIXe siècle, ils s'efforcent honnêtement de vivre en accord avec les mœurs et les idées de leur temps ; le progrès ne les trouve pas insensibles et ils sont les premiers à s'assimiler tout le bien qu'il comporte. Pourtant, personne ne s'y trompe : leurs œuvres d'artistes trahissent la piété qu'ils ont conservée pour les ancêtres. Le passé qu'elles évoquent est du reste des plus respectés en art : il s'appelle la Renaissance. Ce fut comme aujourd'hui une époque révolutionnaire : le culte de l'antiquité fut restauré avec éclat. Cependant on se fit un devoir de ne pas violenter les consciences : chacun eut la liberté d'admirer les chefs-d'œuvre retrouvés, mais l'on n'édicta pas de loi pour obliger les artistes à les contrefaire. On eût considéré comme une folie de vouloir ériger en dogme les enseignements de l'histoire, et l'on se borna à tâcher d'en pénétrer les esprits pour donner plus d'élévation aux tendances de l'époque, aux œuvres nouvelles qui allaient surgir. Puissent nos sculpteurs modernes s'inspirer de cet exemple et apporter dans leurs doctrines la même tolérance! C'est la grâce que nous leur souhaitons en terminant.

ALFRED DE LOSTALOT.



ANTOINE COYZEVOX[1]



ANTOINE COYZEVOX, fils d'un menuisier de Lyon, naquit dans cette ville le 29 septembre 1640. Son père habitait la paroisse de Saint-Nizier.

Le docteur Fermelhuis, qui prononça l'*Éloge* du statuaire en 1720, nous apprend que Pierre Coyzevox, le père d'Antoine, était originaire de Madrid, tandis que sa mère, Isabeau Morel, était Lyonnaise. Il faut le croire, Fermelhuis ayant été l'ami du sculpteur. C'est, d'ailleurs, le seul témoignage autorisé que nous possédions de l'origine espagnole des Coyzevox.

Nous savons peu de chose sur l'enfance d'Antoine. Toutefois, il est permis de penser que son père fut son premier maître. Au XVII[e] siècle, il n'était pas rare de rencontrer des marbriers sculpteurs et

1. Nous avons annoncé la récompense flatteuse décernée à l'un de nos collaborateurs, M. Henry Jouin, par l'Académie des Beaux-Arts, à l'issue du concours ouvert sur la *Vie de Coyzevox*. Son travail, couronné par l'Institut, sera prochainement édité à la *Librairie académique Didier et C[ie]*; mais pendant que l'œuvre de M. Jouin est encore inédite, l'auteur a bien voulu en extraire une biographie du sculpteur français, que nous sommes heureux de pouvoir offrir aux lecteurs de la *Gazette*. (N. D. L. R.)

des menuisiers ornemanistes. Fermelhuis a dit dans l'*Éloge* de l'artiste : « Ses jeux furent une étude si solide des principes de la sculpture, qu'à l'âge de dix-sept ans il fut en état de quitter le lieu de sa naissance et de venir travailler à Paris.

Si les yeux de l'enfant l'ont porté vers l'art du sculpteur, c'est sans doute que des modèles, placés sous ses regards dans l'atelier paternel, l'inclinaient à les reproduire. L'enfant copie naturellement ce qu'il voit.

D'ailleurs, Pierre Coyzevox n'était pas le seul artisan qui fût en mesure de seconder la vocation d'Antoine. Pierre avait pour émule un artiste industriel, menuisier comme lui, nommé Coustou. L'un des fils de ce Coustou, plus âgé qu'Antoine Coyzevox, demandera la main de sa sœur aînée, Claudine. Les deux familles étaient donc en relations. Or, le mari de Claudine, François Coustou, père des statuaires Nicolas et Guillaume, était lui-même un sculpteur sur bois d'un réel talent. On sait qu'il fut le premier maître de ses deux fils et qu'il travailla pour le Roi. Coyzevox lui dut peut-être quelques leçons lorsqu'il habitait encore sa ville natale.

Promptement supérieur aux ornemanistes qui l'entouraient, se sentant poussé vers le grand art, Antoine Coyzevox quitta Lyon et vint à Paris. Il avait environ dix-sept ans. Son départ dut avoir lieu peu après le mariage de sa sœur Claudine avec François Coustou.

Lerambert, élève de Vouet et de Sarrazin, jouissait alors d'un véritable renom. Sculpteur du Roi, garde des marbres de Sa Majesté et garde du magasin des Antiques, Louis Lerambert joignait à tous ces titres du savoir-vivre, de l'esprit, quelques aptitudes pour la poésie et la musique, et il était en outre un danseur consommé. Ses succès nombreux et variés appelaient sur lui l'attention des grands. Il avait fait les bustes de Mazarin et de Jabach, décoré l'hôtel du marquis de Dampierre ; il excellait dans les figures d'enfants. Ami de Le Brun et de Le Nostre, il eut sa grande part dans les travaux de Versailles et du Louvre. Si, à l'époque où Coyzevox arrive à Paris, Lerambert n'est pas encore à l'Académie royale, c'est qu'il n'a pas pris le temps d'y songer. Artiste brillant, d'un caractère digne d'estime, sa réputation lui survit, et Guillet de Saint-Georges écrivant, quelque vingt ans après la mort de son modèle, l'éloge de Lerambert, le suppose filleul de Louis XIII, tenu sur les fonts par Cinq-Mars. Cette fois, ce n'est plus de l'histoire, mais de la légende. Quand Fermelhuis parlera de lui, nous l'entendrons dire : « le fameux M. Lerambert. »

Nous ignorons si Coyzevox reçut de prime abord les enseignements de ce statuaire. Nous savons seulement qu'il eut plusieurs maîtres parmi « les plus célèbres » de l'époque. Or l'école de sculpture était alors florissante. Il est vrai, Simon Guillain allait s'éteindre, et Coyzevox eut à

peine le temps de l'entrevoir ; son ami, Jacques Sarrazin, n'avait plus que deux ans à vivre, mais François Anguier, Buyster, Girardon, Van Opstal, Guérin, Gaspard de Marsy, Jaillot, Buirette, Magnier, Le Hongre, Regnaudin formaient une pléiade d'artistes sérieux, convaincus, dans la force du talent. C'est assurément auprès d'eux que le sculpteur lyonnais chercha des maîtres ; puis, s'attachant à Lerambert, il suivit plus spécialement ses leçons.

Rien n'est plus tenace que l'erreur. Dézallier d'Argenville, dans ses *Vies des fameux sculpteurs*, écrites seulement en 1787, s'exprime en ces termes sur Coyzevox : « Un de ses premiers ouvrages dans sa patrie fut une statue de la *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus*, et placée dans la rue du Bât-d'Argent qui regarde la place du Plâtre. A l'âge de dix-sept ans, il fut en état de venir à Paris travailler sous Lerambert. » D'Argenville, en retraçant les faits dans cet ordre, laisse supposer que la statue de la *Vierge*, sculptée par Coyzevox pour sa ville natale, serait antérieure au départ de l'artiste pour Paris. Nous ne savons où d'Argenville s'est renseigné. Il indique comme source principale de la notice qu'il consacre au statuaire, l'*Éloge* prononcé par Fermelhuis. Or celui-ci ne mentionne pas la *Vierge* de Lyon.

Mais, fondé ou non dans son dire, d'Argenville a fait autorité. Tous les biographes contemporains se sont occupés de cette œuvre de Coyzevox, et la plupart ont supposé qu'elle remontait à la première jeunesse de l'artiste. Miel, Auguis, Duseigneur et d'autres encore qui n'avaient pas vu la statue, n'ont pas mis en doute sa date d'exécution. Duseigneur va plus loin. L'hypothèse ne l'effraye pas. Il suppose Coyzevox à peine âgé de seize ans quand il fit la statue de la Vierge, et, pour rendre acceptable tant de précocité, « Ce devait être, ajoute-t-il, une de ces Vierges en pierre ou en plâtre que la piété érigeait autrefois à l'entrée des rues, espérant sauvegarder ainsi les maisons contre le vol, l'incendie et la peste. » Jurie, qui est Lyonnais, ne se trompe pas sur l'œuvre. Il en apprécie le mérite et la décrit en homme de goût. Mais ce qui nous surprend, c'est qu'après avoir constaté la valeur de l'ouvrage, il ajoute : « Coyzevox n'avait pas dix-sept ans quand ce morceau sortit de ses mains. »

L'étude de Jurie date de 1825. Dix ans plus tard, Passeron conçoit des doutes sur la date de la *Vierge*. « Il n'est pas bien certain, écrit-il, que Coyzevox soit venu à Paris à l'âge de dix-sept ans, après avoir fait, comme le disent toutes les biographies, la statue de la *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus*, qu'on voit aujourd'hui dans l'une des chapelles de l'église Saint-Nizier. »

Cette appréhension de l'écrivain lyonnais à admettre une tradition trop

générale lui fait honneur. Elle devait être le point de départ d'une rectification réclamée par l'évidence. Depuis 1835, époque du travail de Passeron, biographes et critiques se sont divisés en deux groupes. Selon qu'ils avaient à cœur d'approfondir la vie et l'œuvre du statuaire ou de parler brièvement du prodigieux talent de Coyzevox, on les a vus se ranger à l'opinion de Passeron ou de Jurie sur la *Vierge* de Saint-Nizier.

M. Charvet, architecte lyonnais, non moins connu par ses écrits que par ses travaux d'architecture, devait non seulement confirmer le jugement de Passeron en l'appuyant de son propre sentiment, mais encore donner une base sérieuse à une croyance qui ne peut plus être contestée. En effet, cet historien estimant que la *Vierge* est une œuvre faite par l'artiste au temps de sa maturité, a interrogé sur ce point les hommes du dernier siècle. Et voici ce que lui a révélé l'abbé d'Expilly, géographe distingué, dont les ouvrages, on le sait, sont d'une exactitude remarquable. « La statue de la Sainte Vierge, dit d'Expilly, placée à l'angle des rues Sirène et Bât-d'Argent, est du fameux Antoine Coisevox de Lion. Il vint exprès pour placer, dans ce quartier qui l'avait vu naître, ce monument dont il faisait beaucoup de cas, et au-dessous duquel il grava ces quatre lettres : A. C. L. F. ANTONIUS COISEVOX LUGDUNÆUS FECIT. »

Ainsi d'après d'Expilly, heureusement consulté par M. Charvet, Coyzevox serait venu exprès à Lyon placer une œuvre de choix dont il faisait hommage à sa ville. Observons qu'à l'époque où écrivait d'Expilly, cette statue occupait encore la niche pratiquée dans le mur extérieur de la maison située à l'angle des rues Bât-d'Argent et Sirène. Ce n'est qu'en 1771 que Pernon, devenu propriétaire de cette maison, vendit, pour la somme de 1,600 livres, le marbre de Coyzevox au chapitre de Saint-Nizier. Il y a lieu de penser qu'à défaut d'actes écrits sur l'origine de l'œuvre, la tradition verbale n'était pas alors altérée. On conservait avec soin, à l'hospice de la Charité, l'esquisse de la statue. C'est une terre cuite finement modelée que l'on peut voir encore aujourd'hui aux archives de l'hospice. L'ouvrage était donc bien connu, et les sources d'informations étaient diverses lorsque travaillait d'Expilly.

Il est vrai, le géographe ne donne pas la date du voyage de Coyzevox. C'est une lacune. Mais ce que nous savons de la vie du statuaire, le peu de liberté qui lui fut laissé par Lerambert et ses autres maîtres depuis son arrivée à Paris jusqu'à son départ pour Saverne, c'est-à-dire jusqu'en 1667, son séjour de quatre années chez le cardinal de Furstenberg, nous permettent de croire que la *Vierge* fut vraisemblablement sculptée après 1671. De plus, c'est en 1676 que l'artiste se montra préoccupé de retourner à Lyon comme professeur. L'année suivante, il épou-

sait Claude Bourdict, qui, selon toute apparence, était Lyonnaise. Peut-être même est-ce à Lyon que s'est marié l'artiste. Y a-t-il donc témérité à chercher la date de la statue de Saint-Nizier vers l'époque où Coyzevox est redevenu Lyonnais de cœur et de pensée?

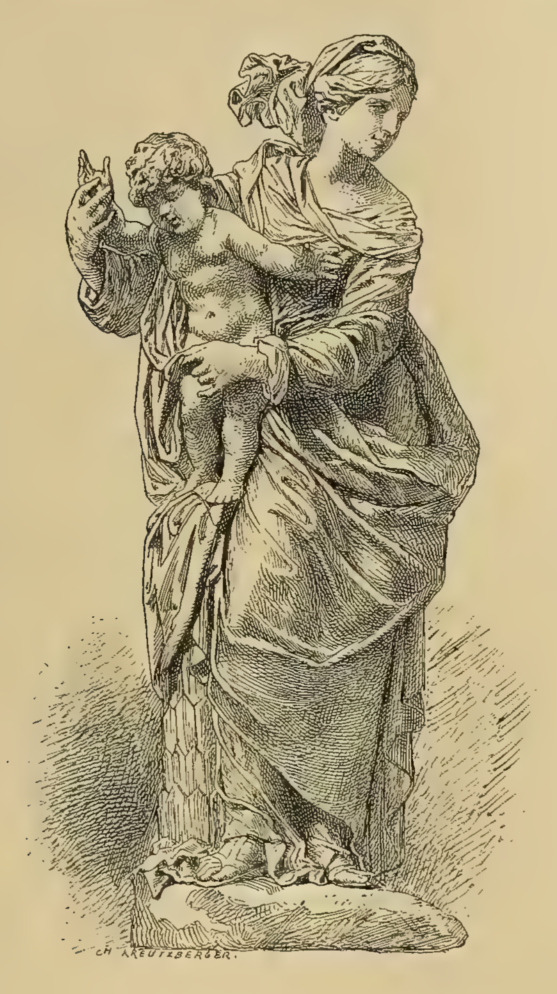
Debout, vêtue d'une robe aux plis abondants et légers sur laquelle passe une ample draperie, la Vierge dirige son regard vers sa gauche. D'une main, elle soutient l'Enfant nu, debout sur un tronc d'arbre placé à sa droite. La draperie, qui de l'épaule droite de la Vierge tombe avec élégance, enveloppe le corps et vient flotter sur la hanche gauche, est habilement ramenée vers l'arbre qu'elle recouvre, afin que la rude écorce de ce fût naturel n'offense pas les pieds nus de l'Enfant. De la main droite, la Vierge soutient le bras de Jésus et lui apprend à bénir. La tête souriante de l'Enfant se penche dans un mouvement opposé à celui de sa mère, pendant que ses bras se sont ouverts, et la paume de la main demeurée libre pose sans effort sur le cœur de la Vierge.

Des critiques sévères regretteront peut-être que cette œuvre manque d'unité. Si le rythme de ce marbre délicat est d'une cadence exquise, il semble que les deux personnages cèdent à une impulsion différente. La Vierge s'incline vers la gauche, tandis que le geste de l'Enfant comme son attitude sont dans la direction contraire. Ce défaut, sensible peut-être à l'église Saint-Nizier, ne l'était pas lorsque l'œuvre décorait la maison d'angle des rues Sirène et Bât-d'Argent. Il est aisé de s'en rendre compte. La niche pratiquée sur l'ordre de Coyzevox existe toujours. Elle explique, par la place qu'elle occupe, les exigences décoratives auxquelles l'artiste ne pouvait impunément se soustraire. Il fallait que, de quelque côté qu'on l'aperçût, la statue satisfît le regard.

L'élégance du costume, le voile négligemment jeté sur les cheveux de la Vierge, et dont les plis flottent derrière la nuque, la recherche de la chaussure seront-ils imputés à Coyzevox comme autant de détails peu compatibles avec la sévérité de l'art religieux? Il serait excessif de formuler de tels reproches. La *Vierge* de Saint-Nizier n'a rien de déplacé dans une église. C'est une œuvre pleine de convenance. Sans nul doute, le statuaire l'eût comprise autrement, si tout d'abord elle eût dû prendre place sur l'autel de la collégiale. Les voiles flottants sont l'indice que la *Vierge* a été sculptée pour être en plein air. De même pouvons-nous croire que l'artiste a voulu répandre sur ses personnages une grâce d'autant plus saisissante qu'ils devaient être vus par des passants occupés ou distraits. Telle n'est pas la disposition d'esprit des fidèles qui prient dans un temple.

Ces réserves étant faites, il nous reste à constater l'aisance du mou-

vement, la justesse des proportions, la beauté des formes, le modelé vigoureux et fin, la souplesse du marbre fouillé par un ciseau savant et distingué. Mais plus encore que la grâce de l'ensemble, le mouvement, la vie imprimés à la matière avec tant de naturel, ce qui nous frappe dans



LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR A. COYZEVOX

(Église Saint-Nizier, à Lyon.)

la statue de Coyzevox, c'est l'élévation de l'idée. Les deux figures sont d'un maître, et si le travail n'est pas exempt d'un accent profane, c'est un esprit religieux qui a conçu l'ouvrage et l'a composé. Le poème de l'éducation du Christ par les soins de la Vierge pouvait-il être résumé plus éloquemment que ne l'a fait le statuaire? La Vierge, qui est

mansuétude et amour, condense tous ses enseignements dans une suprême leçon : elle apprend à son Fils à pardonner et à bénir. Et lui, déployant ses bras qu'il étendra un jour sur la croix, pose sa main d'enfant sur le cœur de Marie, comme s'il voulait indiquer le rôle de médiatrice que la doctrine catholique salue dans la Vierge de Nazareth. Cette attitude n'est-elle pas le commentaire élevé de la parole du moine de Clairvaux : « *Oportebat mediatricem habere apud mediatorem.* Une médiatrice auprès du Fils de Dieu médiateur. Tant de concision dans les termes n'est jamais la conséquence du hasard. La pensée est à l'origine de l'œuvre dont nous parlons, et malgré des fautes que rend plus frappantes une destination toute flatteuse, mais dont l'artiste ne pouvait soupçonner les exigences, la Vierge de Saint-Nizier s'impose par une haute pensée dont elle est le Verbe éclatant et juste.

Ce qui attache à la mémoire de Coyzevox, ce n'est pas moins l'homme que l'artiste. On se souvient du mariage de sa sœur Claudine avec le menuisier François Coustou. Jal nous apprend que François Coustou eut de sa femme plusieurs enfants dont quatre seulement lui sont connus. Les registres de Saint-Nizier nous permettent de nommer cinq enfants du menuisier lyonnais. Or, sur ce nombre, Élisabeth Coustou, qui devint la femme du sculpteur Hulot, n'étant pas comprise, nous pouvons penser que Claudine Coyzevox n'eut pas moins de six enfants, et les ressources de François Coustou devaient à peine suffire aux besoins de sa famille.

Antoine Coyzevox lui vint en aide. De nombreux artistes habitaient comme lui aux Gobelins. On sait que Le Brun y avait sa demeure au milieu des maîtres d'œuvre qu'il dirigeait. Un document curieux nous est resté sur cette « Académie » de peintres, de sculpteurs, de tapissiers, de graveurs, d'ébénistes, groupés auprès de Le Brun et toujours prêts à le seconder. On connaît l'estampe de Sébastien Le Clerc, l'un des hôtes des Gobelins, représentant la *Plantation d'un mai* devant le logis du premier peintre du Roi.

Le séjour des Gobelins était donc une rare fortune pour un débutant. Coyzevox la réservait à son neveu Nicolas Coustou. Cousin de Contamine dit que le jeune Coustou entra chez son oncle à l'âge de dix-huit ans. Peut-être ne faut-il pas prendre à la lettre ce détail de la vie de Coustou. Né en 1658, il serait venu aux Gobelins en 1676. A cette date, les perplexités de Coyzevox étaient grandes. Il songeait à retourner à Lyon. Nous pensons que le statuaire ne dut appeler son neveu auprès de lui qu'après avoir épousé Claude Bourdict et fixé d'une manière irrévocable son séjour à Paris, c'est-à-dire en 1678.

Élisabeth Coustou, sœur de Nicolas, suivit son frère aux Gobelins.

Ce ne fut pas à titre d'élève que le sculpteur prit chez lui cette jeune fille. Le rôle de disciple était réservé par Coyzevox à Nicolas Coustou. Mais en se chargeant d'Élisabeth, Coyzevox ne laissait plus à sa sœur que quatre enfants. Ainsi, le foyer de Claudine se trouva dépeuplé sans douleur. La part de chacun des êtres qui l'habitaient devint moins précaire. Quant aux absents, on les savait en sûreté. Ils avaient retrouvé aux Gobelins l'affection, les coutumes, les mœurs qui leur faisaient aimer le toit paternel. Et parfois, durant les soirs d'hiver, le père Coustou et sa femme s'entretenaient à Lyon du mariage de leur fille Élisabeth, à laquelle Coyzevox ne manquerait pas de trouver un parti.

Or, pendant que le sculpteur se dévouait dans une aussi large mesure pour ses proches, cinq enfants lui étaient nés. Il leur donna les noms de Claude-Suzanne, Charles-Jacques, Anne-Virginie, Pierre et Claude. Il nous semble voir Coyzevox à sa table de famille, fixant tour à tour le front sérieux de Claude Bourdict, la beauté souriante de sa nièce, le regard enthousiaste de Nicolas Coustou, les têtes blondes de ses enfants. Ce devait être un repos pour le statuaire, au retour de ses rudes journées à Versailles.

En ce temps-là, c'est-à-dire de 1677 à 1685, Coyzevox passa de longs mois à Versailles. Il y avait installé des ateliers et, en outre, chaque fois que l'exigeait Mansart, le sculpteur gravissait l'échafaud dressé devant les façades, et là, d'une main vaillante, il taillait la pierre vive.

C'est pendant cette période que furent exécutés les trophées de métal et les niches du grand escalier, la cheminée du salon du Roi, les sculptures de la grande galerie, aujourd'hui appelée la galerie des Glaces, celles des salons qui la terminent, les ornements de la porte du cabinet des curiosités, la figure d'Apollon dominant la façade sur le parterre d'eau, les masques de la colonnade, la décoration des quatre pavillons de l'avant-cour, les groupes placés à l'entrée du château, les vases du pourtour de la pièce d'eau du Dragon, d'autres vases, des masques, des coquilles, deux groupes pour le petit parc et enfin le modèle du *Neptune* destiné aux jardins de Marly.

De ces immenses travaux Coyzevox fut l'artisan principal. Dans l'exécution d'un petit nombre, il eut pour collaborateurs Tuby, Caffieri, Prou, Arcis, Legeret, Le Comte, Marsy, Girardon. Ajoutons que Coyzevox ne reçut pas moins de cinquante mille livres pour ses honoraires, et à dater de 1683, une gratification annuelle de deux cents livres lui fut acquise sur l'état des « Officiers qui ont gages pour servir généralement dans toutes les maisons royales et bâtiments de Sa Majesté. »

Le bois, le plomb, le stuc et le bronze avaient été successivement mis en œuvre par le sculpteur pendant qu'il travaillait à Versailles ; mais ces ouvrages décoratifs ne l'avaient pas distrait de sa vocation. La nature et le marbre appelaient incessamment son ciseau. La nature parce qu'elle est le livre éternellement ouvert et révélateur, le marbre parce qu'il demeure la matière de choix du statuaire.

Le 11 avril 1676, Coyzevox, reçu académicien, s'était proposé d'exécuter en marbre le buste de Le Brun. L'Académie ayant agréé son offre, il tint parole le 28 janvier 1679. Ce jour-là, en présence de Le Brun, le sculpteur apporta le buste du premier peintre. La Compagnie lui en fit des éloges. C'était justice. Le buste est au Louvre, nous pouvons le juger.

Calme, la tête droite, couverte d'une abondante chevelure, le regard légèrement impératif, le front vaste, puissant, nuancé de mélancolie, tel est Le Brun. Un bouton d'orfèvrerie sert à fixer la chemise au collet ; une plaque ornée de rubis est agrafée sur le manteau. Ces quelques accessoires suffisent à marquer le rang du personnage. Toutefois ils ne font pas dévier l'attention. Le visage intelligent et sévère de Le Brun concentre tout l'intérêt.

Qui donc a parlé du regard fixe et perçant de Richelieu ? Aucun peut-être ne l'a mieux rendu que Coyzevox. Les cheveux courts, la moustache et la royale en pointe, le camail aux plis avares, le port de la tête qui est celle d'un homme impérieux, disent éloquemment la décision violente, familière au ministre de Louis XIII. Des joues amaigries sans réalisme rappellent la santé fragile de l'homme d'État. Des traits déliés et fins indiquent l'origine aristocratique du cardinal.

Très différent est Bossuet. Le controversiste et le lutteur seront nommés par le témoin le plus inattentif en présence de ce masque robuste et cependant élevé, de cette tête légèrement renversée et pour ainsi dire sur la défensive. Une lumière égale baigne le visage résolu de l'orateur dont le merveilleux génie est fait de justesse, d'élévation, d'ampleur.

Nous voici devant Mazarin. Il n'a pas la distinction de Richelieu. Les joues sont pleines et donnent à l'ensemble de la face je ne sais quoi d'enveloppé. Le sourcil a la mobilité de l'impatience. Mais la souplesse et la sagacité sont gravées de main d'artiste sur chaque point du marbre.

Quel portrait de peintre que le buste de Mignard ! Les jeux de la lumière abondent et se succèdent sans violence sur cette effigie vivante. La recherche dans le vêtement, la chevelure flottante donnent à l'image

du peintre sa date précise. C'est un portrait du XVIIe siècle. Mignard est-il autre chose qu'un artiste habile qui s'est imprégné de son époque? Chez lui, le savoir-faire tint lieu de génie. Il a fixé le goût des hommes de son temps, il ne l'a pas épuré et il ne s'y est pas soustrait. Coyzevox semble avoir pris à tâche de rester, en sculptant la tête de Mignard, dans le cadre où s'est complu son modèle.



FAUNE JOUANT DE LA FLUTE, PAR A. COYZEVOX

Cependant aucune concession n'est faite par le sculpteur. Les lois de l'art plastique demeurent respectées. Il aborde la nature avec indépendance, et si l'empreinte morale de ses modèles le préoccupe, c'est avec retenue qu'il imprime l'accent de chacun sur son marbre docile.

Un maître moins expert ne se fût pas affranchi d'une imitation littérale et abaissée à cette étude serrée de la nature. Coyzevox ignore ce que c'est qu'imiter. Il voit et il transpose. La nature l'émeut et le pousse

à parler sa langue. Il s'attache à la vérité typique sans cependant généraliser un portrait au détriment du caractère individuel. Chaleureux, élevé dans sa façon d'interpréter la nature, il tempère en quelque sorte sa main et jamais son ciseau ne connaît l'emphase.

Ce jugement, nous pourrions l'appliquer à la plupart de ses bustes et de ses statues iconiques. Un grand nombre ont péri sous le marteau révolutionnaire. Si nous les possédions tous, on ferait un musée de ces portraits. Coyzevox a été l'un des historiens du grand siècle dans le marbre et le bronze. Louis XIV, le Grand Dauphin, père du duc de Bourgogne, Marie-Thérèse d'Autriche, la duchesse de Bourgogne, Turenne, Villars, Vauban, le maréchal de Brissac, Arnauld d'Andilly, Boileau, le président de Harlay, les chanceliers Boucherat et Le Tellier, Charles-Maurice Le Tellier, archevêque de Reims, les cardinaux de Bouillon, de Noailles et de Polignac, Robert de Cotte, Le Nostre, Mansart, Girardon, Gérard Édelinck ont été sculptés par Coyzevox.

Beaucoup de ces ouvrages ne sont pas signés. C'est fortuitement qu'un chercheur, de temps à autre, retrouve une page ignorée du statuaire habile et fécond. M. Courajod a eu cette bonne fortune au sujet d'un buste de Condé. Sans nul doute il reste à découvrir encore. Manifestement, l'œuvre du sculpteur ne nous est pas connu dans son ensemble.

Revenons aux Gobelins.

Il y avait fête au logis de Coyzevox, le 5 septembre 1682. Ce jour-là, Nicolas Coustou, son neveu, avait remporté le premier prix. Mais l'Académie s'était interdit de faire connaître officiellement son vote aux étudiants avant que Colbert l'eût honorée de sa présence. « Monsieur Le Brun, est-il dit au procès-verbal, a esté prié de sçavoir de Monseigneur Colbert le temps de sa commodité pour députer vers lui pour lui demander cette grâce. »

Colbert vint le 10 octobre. Ce devait être la dernière fois qu'il distribuait en personne les prix de l'Académie. Une médaille d'or et deux cents livres furent décernées à Nicolas Coustou, qui avait pour émule, parmi les peintres, Hyacinthe Rigaud. Puis, le ministre ayant « exorté la compagnie de continuer ses soins pour la perfection de ses ouvrages, afin de se rendre digne de célébrer la gloire du Roy et la splendeur de la France, il s'en retourna, et la compagnie l'alla conduire jusqu'à son carrosse. »

Cousin de Contamine est dans l'erreur lorsqu'il dit que Nicolas Coustou travailla chez Coyzevox jusqu'à la fin de 1683. Nous lisons, en effet, sur les registres de l'Académie, à la date du 3 avril de cette même année : « Le sieur Coustou, eslève de l'Académie, qui y a remporté le premier prix cette année, s'est présenté à la Compagnie pour prendre congé d'elle

avant son départ pour Rome, où il doit aller bientôt. » C'est donc vers cette époque que le maître vit partir son neveu.

D'autre part, Élisabeth, la sœur de Coustou, venue, on se le rappelle, chez son oncle, aux Gobelins, quitta le 28 janvier 1685 la demeure hospitalière de Coyzevox.

Un jeune sculpteur, Guillaume Hulot, avait demandé sa main. Hulot demeurait sans doute aux Gobelins, où son père devait travailler pour la Couronne. Lui-même sculpta le marbre et le bois à Versailles, à Marly, aux Invalides. Un bas-relief représentant l'*Humilité*, dans une des chapelles des Invalides, une *Compagne de Diane*, statue en marbre, des vases, des pilastres et des chapiteaux à Trianon sont des œuvres de Hulot.

Plusieurs membres de sa famille tenaient, comme lui, le ciseau. Nicolas et Philippe Hulot signèrent à son mariage, en même temps que Pierre Bourdict et Jean Jolly, également sculpteurs.

Ce détail a son intérêt.

Nous y trouvons l'indice de l'estime singulière qu'inspirait Coyzevox à ses pairs.

Est-ce à dire que le génie ne soit pas compatible avec l'amitié? Non, assurément; la supériorité de l'esprit ne crée pas fatalement la défiance et la solitude. Un écrivain de ce siècle, le Père Lacordaire, a bien dit : « Rien ne serait plus affreux que la gloire si elle mettait obstacle à l'affection ». Mais encore qu'un penchant naturel incline l'un vers l'autre deux hommes d'égal mérite, quels que soient les liens formés à l'heure de la jeunesse, le plus souvent ces liens se resserrent entre ceux dont les existences sont parallèles et non pas identiques. Dans le monde des lettres et des arts, on voit le poète rechercher l'orateur ; le philosophe, le critique ; le peintre, l'architecte ; le statuaire, le musicien. Ces choix n'ont rien de calculé : ils naissent d'eux-mêmes et prennent corps à mesure que l'homme avance dans la vie. L'instrument ou l'outil dont se servent des hommes unis ensemble par un attachement réciproque étant différent, les succès de l'un sont accueillis par l'autre sans alarme. La distance qui les sépare dans la vie publique, dans la manifestation de leur génie, demeure confuse à leurs yeux. Jamais la critique n'a groupé leurs noms sur une même page, elle n'a pas dit lequel des deux est le maître, lequel est le disciple. Ce sont deux étrangers dont la langue, le milieu, les préoccupations n'ont rien de semblable, et lorsqu'ils se rencontrent au même foyer, la main dans la main, ils paraissent de même taille. Les acclamations du dehors ne tiennent pas leur amour-propre en éveil. Le plus grand ne fait pas ombre.

Moins fréquente est l'affection durable de deux peintres ou de deux sculpteurs. Il arrive que l'ami se transforme en émule ; l'émule devient

un rival. Ce n'est pas cependant que l'école française ne nous offre des exemples d'amitiés célèbres. Géricault et Cogniet, Greuze et Berthelemy, Pigalle et Allegrain sont restés fidèles, à l'âge d'homme, aux inclinations de leur jeunesse. Il y a deux siècles, les colonies du Louvre et des Gobelins, où des familles d'artistes vivaient sous un même toit, ont cimenté des attachements nombreux. L'exemple de Coyzevox, fils et frère de sculpteur, marié à la sœur d'un sculpteur, sculpteur lui-même, accordant sa nièce à Guillaume Hulot qui, comme lui, sculpte le marbre, appelant à cette fête de famille des hommes de son art, n'est peut-être pas une exception. Toutefois, le témoignage des contemporains sur le caractère élevé, la droiture, la douceur de Coyzevox semble confirmé par ces signatures de statuaires si multipliées sur l'acte de mariage d'Élisabeth Coustou.

Ni François Coustou ni sa femme ne paraissent avoir assisté au mariage de leur fille. La fortune qui plus tard se montra clémente envers l'artiste lyonnais ne lui avait pas souri. Aussi Coyzevox ne voulut-il pas borner ses bons offices aux soins qu'il avait donnés à sa nièce Élisabeth. La plus jeune fille de Claudine, Léonore Coustou, née le 3 février 1671, prit la place de sa sœur aux Gobelins. Le maître se chargea de son avenir.

L'année même du mariage de sa nièce, le 10 juin 1685, Coyzevox avait vu naître son cinquième enfant. Quatre autres naquirent à peu de distance : Jean-Baptiste, Marguerite, Nicolas et Suzanne.

L'éducation de sa nombreuse famille n'a pas distrait l'artiste de sa tâche quotidienne. Pendant les années que nous essayons de raconter, son labeur tient du prodige. Il est à la fois à Versailles, à Trianon, aux Invalides. Versailles lui doit des travaux décoratifs dans l'antichambre du roi, des masques et sept bas-reliefs à la Colonnade. A Trianon, il sculpte des chapiteaux d'ordres ionique et composite. Ces ouvrages sont en marbre. Aux Invalides, le fronton du portail principal de l'église et les quatre figures qui l'accompagnent sont exécutés en pierre par Coyzevox. Mais ce ne sont pour lui que des œuvres de second ordre. Ce qui l'occupe à mainte reprise pendant cinq années, ce sont trois statues et un groupe d'après l'antique : *Castor et Pollux*, la *Nymphe à la coquille*, la *Vénus de Médicis* et la *Vénus pudique*.

L'antique est, pour le statuaire, la pierre de touche du génie. La nature reste le type, mais les anciens nous apprennent à bien voir. Toute sève découle de la nature. Elle est le foyer, l'inspiration, la vie. D'autre part, les anciens sont les maîtres. Ce sont eux qui ont écrit la grammaire de l'art. Ils ont posé des règles, laissé des exemples auxquels recourent depuis trois mille ans les sculpteurs de toute race, et aucun ne

les a surpassés. Il n'existe pas un statuaire que les marbres antiques n'aient séduit. Mais il y a des degrés à cette séduction. Les êtres personnels, doués de tempérament, capables de créer eux-mêmes, contemplent les marbres antiques avec recueillement.

Pour eux, ce sont les chefs-d'œuvre, la tradition.

Ils essayent de surprendre quelques-uns des secrets de Phidias ou de



MARIE-ADÉLAIDE DE SAVOIE, DUCHESSE DE BOURGOGNE.

Sous la figure de Diane, par A. Coyzevox.

Praxitèle, sur les restes inimitables du Parthénon, devant la Vénus de Milo. Mais cette étude enchanteresse ne porte pas atteinte à leur liberté. Ils reviennent spontanément à la nature. Ils s'interrogent avec indépendance et sincérité. De même que les poètes modernes, après s'être nourris d'Homère et de Sophocle, se préoccupent d'écrire et de chanter leurs propres douleurs en une langue qu'ils n'ont apprise nulle part, de même l'artiste qui a discipliné sa vision, instruit sa main, élevé son esprit en

face des divins fragments que la Grèce et Rome nous ont légués n'est pas dispensé de se consulter soi-même. Tout ce qu'il empruntera d'autrui ne lui sera pas compté. Il n'y a de durable, de respecté, que l'œuvre personnelle, l'accent vrai, consciencieux, ému en face du type éternel, la nature. Si donc vous vous donnez la tâche de suivre les anciens dans la composition, dans la pose, dans le modelé d'une figure, il y aura péril pour votre gloire et votre individualité à cette transcription littérale d'un chef-d'œuvre.

Il y a plus, on ne touche pas impunément au sublime. Répéter les anciens, c'est les trahir, c'est se trahir soi-même. Quiconque ne s'élève pas au-dessus du créé, quiconque ne fait pas appel à ses propres facultés, à son intelligence pour approcher de l'infini, dans la mesure où Dieu permet qu'il grandisse, celui-là n'est pas maître, c'est un disciple. Or, telle est la loi, les disciples exclusifs de l'antique ne sont que d'inhabiles plagiaires. Fermer ses yeux devant la nature, abdiquer sur le seuil de l'Acropole, douter de son époque, de son être, au point de ne demander au marbre que des répliques amoindries, c'est se condamner à un labeur vulgaire, à l'insuccès dans la servitude.

Ainsi n'a pas fait Coyzevox.

Avons-nous besoin de décrire le groupe célèbre des fils de Jupiter et de Léda, *Castor et Pollux?* On connaît cet ouvrage qui, de la collection Ludovisi a passé dans celle de la reine Christine, et enfin au Musée de Madrid. L'éphèbe nonchalamment appuyé sur l'épaule de son frère qui, à l'aide d'une torche, met le feu à quelques feuilles mortes déposées sur un autel domestique, est présent à l'esprit de tous ceux qu'intéresse la sculpture antique. Le groupe des Dioscures est d'une grande beauté.

Plus populaire encore que *Castor et Pollux* est l'image de la *Vénus de Médicis*. Homère est le créateur de ce chef-d'œuvre que Cléomène a sculpté. « La déesse des amours, dit le poète, vient de sortir de l'écume de la mer où elle a pris naissance; sa beauté virginale paraît sur le rivage enchanté de Cythère, sans autre voile que l'attitude de la pudeur. Si sa chevelure n'est pas flottante sur ses épaules divines, ce sont les Heures qui, de leurs mains célestes, viennent de l'arranger. » Découverte à Rome au XVIe siècle, restaurée alors par un sculpteur florentin, elle fut placée dans les jardins de Médicis, transportée à Florence au XVIIe siècle, d'où elle est venue au Louvre pour retourner ensuite à Florence après quinze années de séjour dans notre musée national. Le nom de son auteur nous est révélé par l'inscription grecque gravée sur la plinthe. Des formes jeunes et exquises, la souplesse de la pose ont fait admirer la *Vénus de Médicis* à l'égal des marbres les plus achevés.

Coyzevox a respecté la composition de ces chefs-d'œuvre dans ses répliques éloquentes. La sûreté des contours, un style puissant et large distinguent la *Nymphe à la Coquille* composée par Coyzevox. Le marbre original ne doit être cherché nulle part. Cette œuvre est une imitation de plusieurs antiques.

La *Vénus pudique,* s'il faut en croire Piganiol de la Force, aurait existé à son époque dans la Vigne Borghèse. Cependant il n'est pas certain que le marbre de Coyzevox soit la transcription fidèle d'une statue. Fermelhuis autorise le doute sur ce point. « Le maître, dit-il, avoit étudié l'antique pour profiter des découvertes et de l'expérience des premiers maîtres de l'Art... Il a tâché de les imiter sans sortir des bornes de l'excellence des anciens monuments que les temps ont respectés, ni sans les altérer : mais il a essayé de suppléer en les copiant à ce qu'il a cru qui manquoit à leur perfection. C'est ce que l'on peut remarquer dans la *Vénus accroupie* et la *Nymphe à la Coquille.* »

Faut-il entendre par ces lignes que Coyzevox aurait simplement modifié le caractère du modelé, corrigé le style, interprété l'esprit des antiques placés sous ses yeux sans en altérer la composition ? Nous avons quelque peine à l'admettre. En effet, les Vénus assises, d'origine ancienne, sont nombreuses. Le Louvre, Rome et Florence en possèdent qui ne diffèrent entre elles que par des accessoires sans importance ou une variante légère dans la pose. Aucune, à notre connaissance, n'est exactement rappelée par le marbre de Coyzevox. Au surplus, qu'importe que le modèle dont s'est servi l'artiste français ait été rigoureusement traduit. Il est superflu de rechercher si son travail renferme quelque détail emprunté à d'autres statues que celle dont parle Piganiol. Un point subsiste : l'œuvre de Coyzevox cesse d'être une copie, c'est une œuvre originale.

Nue, assise dans une attitude inquiète et confuse, la déesse porte son regard vers sa droite. D'une main, elle s'apprête à se faire un voile de sa chevelure pendant que de l'autre elle retient une draperie. A sa gauche est une tortue, symbole de la pudeur.

Telle est la description succincte qui peut être faite de ce marbre ; mais ces mots ne suffisent pas à marquer le caractère de l'œuvre française. Vénus, sous le ciseau de Coyzevox, n'a rien perdu de la majesté dont les Grecs savaient fixer l'accent dans le regard, le port de la tête, la réserve du geste, le modelé sobre et fin, l'ampleur des contours. Mais les Grecs avaient pour terme l'idéal ; Coyzevox incline plus volontiers vers la nature. C'est la nature élevée, choisie, c'est une vérité supérieure et faite de lumière qui tourmente son ciseau ; ce n'est pas, à proprement parler, l'idéal. Déjà sur l'épiderme de Carrare de son groupe des *Dioscures* et de

la *Vénus de Médicis* on distingue comme des lueurs d'individualité. L'admirateur passionné de la nature se trahit à de certains détails : un pli de la chair, une mèche de cheveux, une ligne, un point furtif. Mais la *Nymphe à la Coquille*, et plus encore la *Vénus pudique*, nous montrent Coyzevox revenant à la nature sans ambages, sans timidité, par le ressort vainement comprimé de son tempérament personnel. L'imitation lui pèse. Il a besoin de se rencontrer face à face avec lui-même. Abdiquer ne lui est pas possible. La nature est son domaine, il y rentre en souverain. Et ne croyez pas que l'antique ait été privé de son parfum à cette retouche savante, je devrais dire à cette refonte. La nature étant l'alphabet de tous les maîtres, Coyzevox n'a pas amoindri la parure de la *Vénus pudique* en jetant sur son corps fait de souplesse, d'orgueil offensé, de sévère convenance, le vêtement sublime et toujours vrai que porte la nature.

Le statuaire, en agissant de la sorte, a été sincère, ce dont il faut le louer; mais, du même coup, il est demeuré grand, et son marbre est éminemment français. Il porte ce sceau de vérité qui distingue les chefs-d'œuvre de notre école. On le peut considérer comme un modèle de premier ordre qui, après deux cents ans, n'a pas vieilli. A l'heure où nous écrivons, au moment où l'école de sculpture, après des vicissitudes très sensibles, se retrempe aux sources du vrai, la *Vénus* de Coyzevox est interrogée par les jeunes artistes à l'égal des œuvres achevées signées des meilleurs statuaires de ce siècle.

ΦΙΔΙΑϹ ΗΛΕΟΙϹ « Phidias aux habitants d'Elis », lisons-nous sur la plinthe de la statue. Cette dédicace révèle l'estime singulière de Phidias pour sa *Vénus*. On n'a pas oublié que les Éléens possédèrent, dans le temple d'Olympie, le *Jupiter* du même artiste, aux pieds duquel se lisait cette autre inscription bien connue : *Phidias, fils de Charmidas Athénien, m'a fait*. Aucun peuple, dans tout le Péloponèse, ne fut plus riche que les Éléens en trophées et en œuvres d'art. Alcamène sculptait leurs frontons; Émilius et Doryclidas avaient peuplé leurs temples. Phidias ne pouvait leur offrir que des chefs-d'œuvre.

Notre compatriote, en gravant l'inscription du sculpteur d'Athènes au-dessus de sa propre signature, « A. Coyzevox, 1686 », a-t-il eu conscience du mérite de sa statue? A-t-il pensé que ce travail résumait ses facultés d'artiste? Ne faut-il voir dans ΦΙΔΙΑϹ ΗΛΕΟΙϹ qu'une locution subtile employée par Coyzevox pour dédier son œuvre à ses contemporains? Nous l'ignorons. Mais ce marbre ferme et robuste, aux formes châtiées, à l'attitude fière, de noble aspect et de grand style, la *Vénus pudique* en un mot, double symbole de bienséance et de grâce, n'est pas indigne d'être placée au premier rang dans l'œuvre du maître français.

Les *Dioscures*, les deux *Vénus* et la *Nymphe à la Coquille* ne sont pas les seuls ouvrages sculptés par Coyzevox d'après les anciens. « On voit dans plusieurs cours de l'Europe, a dit Fermelhuis, un nombre con-



ANTOINE COYZEVOX. PAR LUI-MÊME.

sidérable de têtes d'empereurs, de grands capitaines, d'orateurs et de philosophes, copiées d'après l'antique, où il a conservé tant de fidélité, que l'on peut se consoler de n'en avoir pas les originaux. » Pourquoi

faut-il que ces nombreux travaux échappent aux investigations de la critique? Mais, depuis deux cents ans, les cours de l'Europe ont éprouvé de fréquentes secousses; les capitales ont changé, plus d'un trône a disparu. Que sont devenus les bustes de Coyzevox au milieu de ces tempêtes?

Il est un portrait de capitaine que le type du personnage, reconnaissable entre tous, et le travail du sculpteur auraient dû préserver de l'oubli. Nous voulons parler du buste de Condé. Louis II de Bourbon, dit le Grand Condé, l'œil légèrement hautain, les lèvres dédaigneuses, dirige avec négligence le regard vers sa droite. C'est un prince vainqueur de Rocroy. Sa longue chevelure tombe sur ses épaules. La cuirasse délicatement ornée de fleurs de lis et de griffons disparaît sous le manteau. Coyzevox a interprété ce buste d'une façon magistrale, avec un art plein de retenue et de sévérité.

Cependant cette œuvre admirable s'est perdue. Le maître en a été dessaisi. Le mérite du travail étant incontestable, c'est à Guillain qu'on l'attribua longtemps. Il a fallu des circonstances imprévues, les hasards heureux d'une vente d'autographes, une recherche attentive de M. Courajod pour que le maître reconquît son œuvre. Ce bronze est de Coyzevox. Sa date est 1688. Est-ce à dire que l'artiste ait attendu jusqu'alors pour modeler les traits du Grand Condé? Nous avons peine à le croire. Condé meurt, on le sait, en 1686. Le bronze du Musée du Louvre commandé par le prince de Conti pour son hôtel est fondu en 1688, mais rien n'atteste qu'il soit la copie d'un marbre antérieur. La tête de Condé, traduite par la main du statuaire avec le signe de la fierté, de la jeunesse et de l'intelligence dut être étudiée par son auteur devant le modèle vivant.

C'est à cette même année 1688 que se rattache un trait de la vie de Coyzevox.

Puget, son contemporain, homme d'un caractère inquiet, nature constamment irritée, s'est plaint d'avoir eu dans Coyzevox un détracteur. Nous ne savons où Puget a puisé la preuve de sa plainte.

Quelques mois avant l'unique rencontre des deux statuaires, qui eut lieu à l'automne de 1688, Louis XIV s'étant rendu à l'Hôtel de Ville de Paris, avait trouvé suranné le monument en marbre de Gilles Guérin, dans lequel le roi était représenté terrassant la Fronde, personnifiée par un soldat renversé dont les armes étaient en pièces et qui portait un rat sur le cimier de son casque. La parole du roi était un ordre. Les échevins s'adressèrent à Coyzevox, et, en 1689, la statue pédestre de Louis le Grand remplaçait dans la cour de l'Hôtel de Ville le monument de Guérin. Cet ouvrage est en bronze. Debout, vêtu en triomphateur romain, le roi de

France s'appuie d'une main sur un faisceau d'armes qui domine un trophée, tandis que de l'autre il fait un geste de commandement.

Deux bas-reliefs complétaient l'ouvrage de Coyzevox que Piganiol appelle un chef-d'œuvre. L'un de ces bas-reliefs avait trait à la piété royale envers le peuple pendant la disette de 1662 ; le second rappelait l'acte fameux de la révocation de l'édit de Nantes en 1685. Une réplique de ce travail prit place au château d'Issy. Des médaillons représentant le prévôt des marchands et les échevins de Paris en charge lors de la pose de la statue, furent également sculptés par l'artiste.

Nous ne pourrions dire ce que sont devenues ces sculptures. Quant au *Louis XIV*, son odyssée est vraiment dramatique. Compris en 1792 au nombre des monuments féodaux qu'on s'acharnait à détruire, il alla se perdre au milieu des débris de toute nature dans les magasins de la Ville, au faubourg du Roule. On ne songea guère à l'en faire sortir qu'en 1814. Très mutilé, l'ouvrage de Coyzevox exigea, pour être réparé et remis en place, une dépense de 18,820 francs. Relevé dans la cour de l'Hôtel de Ville en 1814, il allait être l'objet d'une inauguration en 1815 ; le retour de l'île d'Elbe y mit obstacle. En 1848, après les journées de Février, on eut la prudence d'entourer ce monument de hautes palissades afin de le dérober aux colères de l'émeute. L'incendie de mai 1871 vint atteindre de nouveau l'effigie royale. Cependant les dégradations dont elle a souffert sont légères et l'architecte de l'Hôtel de Ville, M. Ballu, se propose de la relever encore sur son piédestal, érigé cette fois sous le vestibule de la cour Louis XIV. Ainsi, de l'édifice du XVIIe siècle, un seul vestige aura survécu : c'est un bronze de Coyzevox. L'art, non moins que l'histoire, est intéressé à sa durée. Piganiol n'a pas eu tort de qualifier ce bronze un chef-d'œuvre. Deux siècles ne lui ont rien enlevé de son mérite.

Malgré l'importance et le nombre de ses travaux, l'artiste ne se croyait pas dispensé de remplir ses devoirs envers l'Académie de peinture et de sculpture. Investi de la charge de professeur le 29 octobre 1678, il fut désigné, le 30 août 1681, pour exercer l'enseignement chaque année pendant le mois de septembre. Un adjoint lui fut donné sur sa demande quelques années plus tard, mais Coyzevox n'en continua pas moins d'assister aux séances de l'Académie. Membre de toutes les députations officielles, il est au milieu de ses confrères dans les deux circonstances où Pierre Bourdict, que nous supposons avec grande vraisemblance le frère de sa femme, obtient le troisième, puis le deuxième prix de Rome.

Nicolas Coustou, son neveu, revenu d'Italie en 1686, se présenta dès l'année suivante aux suffrages de l'Académie. Onze artistes briguaient

concurremment avec lui le même honneur. Un certain nombre d'académiciens, choisis parmi les officiers, acceptèrent la mission délicate de « voir travailler les aspirants ». Coyzevox fut l'un des juges ; mais, en raison des liens qui l'attachent à Coustou, il se fait nommer avec Vandermeulen l'examinateur du sculpteur Joly, pendant que de Sève, Le Jeune et Tuby se prononceront sur les titres de Coustou. L'esquisse de celui-ci fut agréée. Il avait traité, sur l'ordre de Le Brun, le *Rétablissement de la santé du Roi.*

Nous ne savons pour quelle cause Coustou mit une année à exécuter le modèle en plâtre de son bas-relief. Cette lenteur déplut, et comme l'artiste n'apporta pas le zèle nécessaire à traduire en marbre son travail, il fut rayé de la liste des agréés, redevint aspirant et n'entra définitivement à l'Académie qu'en 1693. Il semble que l'aspirant de la veille est devenu tout à coup dédaigneux à l'endroit de l'Académie. Peut-être place-t-il la protection de Coyzevox au-dessus de tout autre titre. Est-ce que son père, François Coustou, qui habite Lyon, ne signe pas aujourd'hui : « Sculpteur de Sa Majesté? » Apparemment, Coyzevox a obtenu de Louvois ou de Le Brun quelque commande pour son beau-frère. Nicolas Coustou, vivant à Paris, enthousiaste, ancien prix de Rome, ne doute pas que la fortune lui soit fidèle. Sculpteur ordinaire des Bâtiments du Roi à trente ans, ses succès précoces lui donnent foi dans l'avenir. Aussi, le 18 septembre 1690, il épouse Suzanne Houasse, fille du peintre d'histoire et académicien. A cette date, Claudine Coyzevox, la mère de Coustou, est veuve. Elle envoie de Lyon son consentement et ne vient pas à Paris pour le mariage de son fils.

Vers le même temps, Le Hongre étant mort, l'Académie pria Coyzevox d'accepter le titre d'Adjoint à recteur.

D'ailleurs, l'Académie, fière de posséder un maître du caractère de notre artiste, ne se lassa pas de l'honorer en confiant aux agréés le soin de fixer ses traits. Le 26 juillet 1710, elle avait chargé le peintre Allou de faire les portraits de Coyzevox, d'Antoine Coypel et de Bon Boulogne. Allou s'acquitta de sa tâche en moins d'une année. C'était la cinquième fois que le portrait de Coyzevox était exécuté comme morceau de réception.

Il ne paraît pas que l'âge ait jamais retenu le statuaire loin de ses collègues. En 1711, il accepte de se joindre à des commissaires choisis pour statuer sur un litige. Quatre ans plus tard, il fait partie de la députation qui doit aller féliciter Coypel de son titre de premier peintre du Roi.

C'est encore à l'Académie que nous rencontrons Coyzevox le 30 janvier 1717. Récemment élu chancelier, il reçut ce jour-là le sceau du duc d'Antin. On n'a pas oublié que le Directeur des Bâtiments avait été

nommé Protecteur de l'Académie, et le chancelier, commis à la garde du sceau, signait et scellait tous les actes de la Compagnie.

A dater de cet instant, nous cessons de suivre la trace du statuaire. On a dit qu'il travailla jusqu'à quatre-vingts ans. Sa verte vieillesse n'aurait pas connu le poids des années. Cependant, sur les comptes des Bâtiments, de 1717 à 1720, le maître n'est plus inscrit qu'à titre de pensionnaire du Roi. Toutes fonctions ont cessé pour lui à l'Académie des Gobelins.

Cet homme illustre, qui avait donné le triple exemple de l'honneur domestique, du génie et de la foi, s'éteignit le 10 octobre 1720, à une heure de l'après-midi. Ce même jour, il avait reçu le viatique en présence de ses proches et de ses amis. Puis, ses douleurs étant devenues plus vives, on s'empressa de le secourir. Après avoir cherché à lui donner quelque soulagement, on lui demanda s'il se trouvait mieux :

« — Je suis bien, mes enfants, répondit-il. J'entre dans la paix et la tranquillité. »

Ce fut la dernière parole de Coyzevox.

Le maître était mort dans sa maison de la rue du Chantre. Il fut inhumé le lendemain dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois, où reposait déjà la dépouille de nombreux artistes : Jacob, le joueur de luth ; Bocan, le danseur ; Jacques Stella, d'origine lyonnaise comme Coyzevox ; Claudine Stella, fille de Jacques ; Jean Warin, le graveur ; Claude Ballin, l'orfèvre. Claude Mellan, Desjardins, Noël Coypel, Antoine Houasse, Jacques Sarrazin avaient leur tombeau à Saint-Germain.

Piganiol ne donne pas l'épitaphe de Coyzevox.

Officiellement informée du décès de son chancelier, dans sa séance du 26 octobre, l'Académie élut à sa place le sculpteur Van Clève. Le jour même, elle décernait le titre de recteur à Nicolas Coustou, neveu du maître. Le 1er février 1721, Fermelhuis donna lecture de l'*Éloge* si fréquemment rappelé dans ces pages. La Compagnie, heureuse de cet *Éloge*, voulut l'entendre lire une deuxième fois, et la publication de l'écrit de Fermelhuis fut résolue.

Un demi-siècle plus tard, le buste du statuaire, sculpté de sa main, était offert à l'Académie par le petit-neveu du modèle.

Jean-Jacques Caffieri, possesseur d'un second portrait, dû au ciseau de Jean-Louis Lemoyne, élève de Coyzevox, fit hommage aux académiciens de ce marbre précieux. En 1880, l'Académie des beaux-arts, voulant honorer l'art français, a mis au concours *la Vie* du maître.

HENRY JOUIN.

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



E trentième de septembre, étant allé chez le Cavalier, il m'a montré un dessein de saint Jérôme et m'a dit que c'était l'ouvrage de sa soirée du jour d'hier, qu'à moi qui avais la connaissance, il suffisait de me faire voir sans parler davantage. Je l'ai trouvé beau et fort bien éclairé, avec les reflets aux lieux nécessaires et un accompagnement de grande expression. Il m'a dit que tous les ans à Rome, il faisait trois dessins, l'un pour le pape, un pour la reine de Suède et l'autre pour le cardinal Chigi, qu'il leur donnait à pareil jour.

M. Renard est venu ensuite voir le buste et le Cavalier lui a fait beaucoup d'accueil. M. Renard l'a prié d'envoyer de temps en temps quérir de ses fruits et de tout ce qu'il y a dans son jardin; que, s'il voulait faire venir sa femme en France, il lui offrait sa maison et de lui en donner la survivance et de son jardin, desquelles civilités et honnêtetés le Cavalier a fait de grands remerciements.

Le Cavalier a continué de travailler au dessein pour la sépulture des Bourbons sur le plan même de l'abbaye, qui lui avait été apporté. Quoique M. Colbert eût dit que le Roi viendrait, il était deux heures que les gardes n'étaient pas encore arrivés; à la fin M. le maréchal de Gramont est venu et avec lui le comte de Gramont et le comte de Chapelles[2]. Après avoir consi-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178.

2. Peut-être *N*. de Rosmadec, comte des Chapelles, fils de celui qui fut décapité avec le comte de Boutteville.

déré quelque temps le buste, il s'en est allé avec le comte de Chapelles promener dans la galerie, et le comte de Gramont est demeuré avec l'abbé Butti et moi, et nous a dit que le Cavalier était de mauvaise humeur aujourd'hui, qu'il le jugeait à la manière qu'il faisait, qu'il s'imaginait qu'il était bien bizarre. Je lui ai répondu que je n'avais point remarqué qu'il eût rien fait qui donnât cette pensée, et comme j'en ai parlé depuis à l'abbé Butti, il m'a dit qu'il était vrai qu'il n'avait point fait grande civilité à M. le maréchal[1], qui à quelque temps de là est revenu. En parlant du buste entre lui, l'abbé Butti et moi, il a dit qu'il était assuré qu'il n'aurait pas l'*aura populare;* qu'aussi le Cavalier ne louait rien, que l'on le lui rendait. Je lui ai dit que tout ce qu'il avait vu qui ne méritait pas d'être loué il s'en taisait, et que ce qui était beau il le louait; qu'il avait loué Luxembourg, Vincennes. « Je le crois bien, ç'a-t-il dit, où nous montrera-t-il de plus beaux appartements que ceux de Vincennes ? » J'ai ajouté qu'il avait loué Versailles. « C'est cela, a-t-il dit, qu'il ne devait pas louer, n'étant pas beau pour la dépense qui y a été faite. » Je lui ai reparti qu'il l'avait loué avec discrétion, disant que le logis était galant et les jardins fort embellis et appropriés ; qu'il avait dit que la proportion donnait la beauté, et que tout lui semblait bien proportionné, et les dedans fort ornés, de plus que la situation était belle. Le Maréchal a dit qu'elle ne l'était pas. J'ai reparti que le Cavalier trouvait les situations élevées les plus belles. J'ai dit ensuite qu'il avait vu Maisons et l'avait aussi fort loué.

Sur cela, le Roi est venu, et comme le Cavalier était allé au-devant, sans m'en apercevoir, le Roi entré, et moi ne voyant pas le Cavalier et le cherchant, Sa Majesté m'a dit : « Il est là, mais la presse l'empêche d'entrer, » et de fait, il est entré tout aussitôt. Il y avait grand monde : M. d'Armagnac, MM. de Gèvres, de Noailles, de Saint-Aignan, de Bellefonds, de Villequier[2], de Nogent, le marquis de Lavardin et plusieurs autres. Le Roi a été étonné de voir l'ouvrage si changé et la draperie toute finie. Il a fait considérer cela à M. le maréchal de Gramont qui, ayant vu le Roi satisfait, s'est mis à exagérer la beauté de l'ouvrage partie par partie; après cela, le Roi s'étant mis en sa place ordinaire, le Cavalier a travaillé au nez du côté gauche ; pour ôter de ce qui le faisait paraître un peu de travers, puis il a creusé avec le trépan les narines et a travaillé ensuite aux yeux et à la bouche. Il a changé la marque des prunelles, ce qui a rectifié la vue, qui ne concourait pas à un même point. J'oubliais à dire que le Roi a trouvé le travail du collet fort beau. Je lui ai dit que le Cavalier n'avait pas suivi le dessin de celui qui lui avait été laissé, qu'il avait fait d'autres feuillages et d'autres fleurs de plus belle suite et à sa fantaisie. Sa Majesté m'a demandé s'il demeurerait comme cela. J'ai dit qu'oui, et qu'il n'y aurait pas de poli, ni au visage. L'abbé Butti a fort entretenu le maréchal de Gramont, qui a extrêmement et hautement loué la devise pour ces deux Hercules de la porte du Louvre : *Vetita*[3] *monstris*, et a dit

1. Le Cavalier savait très probablement à quoi s'en tenir sur la malveillance que le maréchal de Gramont ne cessait de montrer à son égard.

2. Louis-Marie-Victor d'Aumont, marquis de Villequier, puis duc d'Aumont, né en 1632, mort en 1704.

3. Le manuscrit porte par erreur du copiste *victata*.

qu'on ne pouvait rien trouver de plus convenable, et encore cette autre pour les médailles des fondements : *Aucto regno regiam auxit*, lesquelles deux devises l'abbé Butti a faites. Le Roi a changé de place de fois à autre pour voir travailler, et se remettait après dans la même posture et même place. Sa Majesté a une fois quitté pour aller voir le petit Christ, pendant quoi le Cavalier m'a prié de lui faire voir le modèle qu'il a fait pour la *scoliera*[1] de l'embassement du Louvre, ce que j'ai fait. Le Roi l'a trouvé beau et le dessin du saint Jérôme que le Cavalier avait fait le soir précédent. Après, Sa Majesté est venue se remettre en sa place, et ayant demandé si Jules travaillait à quelque chose qui fût important au buste, j'ai dit qu'oui, qu'il travaillait à la plupart des draperies. L'abbé Butti a ajouté qu'il avait fait une tête de saint Jean à des heures dérobées et de la nuit. Sa Majesté a demandé à la voir et l'a trouvée belle et a douté qu'elle fût de lui. Je l'en ai assuré. Le Roi étant près de sortir a dit au Cavalier, qu'il reviendrait le lendemain, le vendredi et samedi suivants. Il avait dit au maréchal de Gramont que le Cavalier avait demandé à le voir vingt fois, que celle-ci était la dixième, mais que l'ouvrage était bien plus avant qu'il ne fallait pour avoir besoin d'y venir tant de fois. Le Cavalier sur cela a prié Sa Majesté de ne prendre pas la peine de venir que quand il prendrait la liberté d'en faire supplier Sa Majesté, et qu'il lui suffisait dorénavant qu'elle vînt une seule fois; qu'il ferait ces jours-ci coucher le buste pour lui attacher un pied. Le Roi a dit qu'il ne reviendrait donc que samedi ou le lundi suivant. Après, Sa Majesté est sortie.

Peu de temps après, M. Phélipeaux est venu avec MM. Oursel et Petit[2]. Ils ont vu le buste et les dessins du Louvre, ensuite, que le signor Mathie montrait à deux théatins. Il m'est venu demander ensuite qui était cet homme, parlant de Petit, me disant qu'il faisait des questions bien bourrues et trouvait à redire à tout. Je lui ai dit que c'était un mathématicien aux discours duquel il ne fallait pas s'arrêter. Je me suis alors approché de lui pour lui dire doucement qu'il fallait être retenu à juger. Sur quoi il m'a entrepris, et a dit, qu'il n'y avait que dans les matières de la foi où il fallût une soumission, qu'on avait la liberté de son jugement dans toutes les autres choses; qu'il y avait quarante ans qu'il maniait la règle et le compas. Je lui ai répondu que je croyais, comme lui, qu'il était un fort habile homme, mais que les plus grands personnages étaient chiches de déclarer leur sentiments, bien loin de dogmatiser comme il faisait; que leur science leur faisait connaître combien il y avait de choses qu'ils ignoraient et l'ai laissé là. Il s'est diverses fois rapproché de moi, mais à tout ce qu'il a voulu dire, je n'ai pas reparti un seul mot.

Dans ce temps M. le Nonce est arrivé qui tenait en main une lettre du cardinal Pallavicini, disant qu'il avait deux nouvelles importantes à dire au Cavalier. Une de ces deux nouvelles était que sa femme se disposait à aller

1. *Scogliera*, le rocher.

2. Dans la liste des *Curieux de Paris*, Oursel est nommé comme possédant des tableaux anciens et modernes. Suivant la même liste, Pierre Petit, intendant général des fortifications de France, mathématicien et physicien, mort à quatre-vingt-trois ans, en 1677, est cité pour sa collection de « Machines et raretés mathématiques ».

prendre l'air à Frascati, et l'autre que Sa Sainteté était en santé parfaite, avait visité deux ou trois églises et même avait entendu une exhortation qui avait été faite à.....[1].

Le premier octobre, M. Rosteau m'a prié de mener M. Vildot voir le buste, ce que j'ai fait. Le Cavalier l'avait fait mettre sur une pièce de bois faite exprès. Dans ce même temps, M. le marquis de Louvois est venu avec un autre et ont considéré le buste et autres ouvrages, et sont entrés ensuite dans la galerie et appartement de l'hôtel Mazarin. Voyant les statues et tableaux, M. le marquis de Louvois a dit que sa curiosité était pour les tapisseries; qu'il avait une tête qu'on disait être d'un Esculape; qu'il voudrait savoir si c'est quelque chose de bon, afin de la donner au Roi, si elle en valait la peine. Je lui ai dit que je l'irais voir. Je lui ai parlé de ces tableaux que le prince Pamphile a envoyés. Il a vu ceux qui n'ont point été gâtés en chemin, particulièrement le *saint François* du Guide. Il m'a demandé ce que pouvait valoir ce tableau, j'ai dit 500 écus au moins. Il a reparti brusquement : « Je n'en donnerais pas dix pistoles ». Il n'a pas voulu voir les autres. L'après-dînée, le Cavalier a travaillé à quelques particularités du visage du Roi et y a donné le poli en aucuns endroits, comme à une partie du front, du nez et du menton.

Le soir, M. de Saint-Laurent est venu avec Furetière[2] et un chanoine de Reims fort intelligent, et qui, ayant été depuis peu à Rome, a eu grande familiarité avec M. Poussin, à ce qu'il a dit[3]. J'oubliais que, sur les trois ou quatre heures, le Roi sortant de chez M. le commandeur de Souvré où il a dîné, les gardes du corps, croyant que Sa Majesté vînt chez le Cavalier, étaient venus prendre possession des portes, mais Sa Majesté a passé outre et est allée au Petit-Bourbon.

Ayant quitté le Cavalier, je suis allé chez M. le commandeur que j'avais su être venu chez moi, et lui ai porté le plan du Cavalier pour le bâtiment qu'il veut faire au Temple, que je lui ai laissé. Il était venu l'après-dînée voir le buste un valet de chambre de la Reine-mère, qui a dit qu'elle se portait assez bien; qu'elle disait le matin que les autres ne pourrissaient qu'après être en terre, mais qu'elle se voyait pourrir avant que d'y être mise.

Le deuxième au matin, je suis allé chez M. le commandeur de Souvré et lui ai expliqué le dessein du Cavalier. Je l'ai trouvé étonné de la grandeur de l'ouvrage à cause de la dépense; mais je l'ai encouragé, lui disant qu'il fallait qu'il laissât au Temple quelque marque glorieuse à sa mémoire, ou n'y faire rien du tout; qu'il était assez bien logé pour n'avoir pas besoin de faire bâtir au Temple, sinon pour éterniser son nom. Il m'a répondu que, quoiqu'il y fît, ce serait quelque chose de plus beau que ce qui y est à présent. Je lui

1. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.

2. L'abbé Antoine Furetière était alors membre de l'Académie française, d'où il fut exclu en 1685. Dans la liste des *Curieux de Paris* donnée par Spon, il est désigné ainsi : « M. de Furetière, île Notre-Dame, livres rares, estampes et bronzes ».

3. Ce chanoine de Reims « fort intelligent » est évidemment François de Maucroix, l'ami de La Fontaine, que Fouquet, en 1661, avait chargé d'une mission secrète à Rome, mission qui figura au nombre des chefs d'accusation contre le surintendant.

ai reparti que ce n'était pas assez, qu'il fallait toujours entreprendre de grands desseins, quand ils ne devraient pas être finis. Il m'a dit qu'il remerciait le Cavalier et viendrait voir mes tableaux.

J'ai été de là chez le Cavalier où j'ai vu d'abord sur sa table le dessin d'une Vierge avec un saint Joseph, tenant entre ses bras un petit Jésus. Il m'a semblé fort beau et d'une belle pensée. Le Cavalier, s'étant approché de moi, m'a demandé ce qu'il m'en semblait. Je lui ai dit qu'il aurait de grands comptes à rendre à Dieu, s'il ne travaillait avec l'assiduité qu'il fait, lui, qui avait le don de produire à chaque moment de si grandes et belles choses. Lui marquant ensuite en quoi je trouvais ce dessin excellent, il m'a répondu avec modestie que c'était, que les choses qu'il faisait me semblaient belles, qu'il avait au moins tâché d'y introduire la grandeur. J'ai dit la grandeur, l'amour, la révérence et la grâce en tout, que le respect de saint Joseph paraît même aux doigts de ses mains, et qu'on ne pouvait rien voir de plus tendre et de plus noble que l'enfant. Ayant après regardé son buste, j'ai vu qu'il l'avait tourné tout différemment de ce qu'il était, et qu'il polissait quelques parties du visage avec de la pierre de ponce et du linge. Il m'a dit que le marbre voulait être travaillé avec patience. J'ai reparti que, quand on avait établi le général, les particularités étaient celles qui donnaient l'excellence à l'ouvrage. Il en est demeuré d'accord, mais que quand le général n'y était pas, elles ne servaient de rien et ne donnaient aucune recommandation. J'ai ajouté, qu'en tous les ouvrages la perfection consistait en des choses qui semblaient n'être comme rien, et néanmoins formaient l'excellence du tout; que le finiment[1] avec entente y servait beaucoup; que Raphaël avait achevé ses ouvrages avec une exactitude et une patience merveilleuse; qu'au contraire les praticiens comme Tintoret, Paul Véronèse et quelques autres modernes s'étaient abandonnés à une franchise ou furie de peindre; qu'il y avait de certaines choses qu'on pouvait négliger et étaient souffertes sous le titre de *trascurragini*[2]. Sur cela, M. Du Metz lui est venu apporter une lettre de l'abbé Elpidio[3], que Héron a apportée. Je lui ai montré ce torse de Vénus, et lui ai dit que c'était un des plus beaux restes des ouvrages grecs. Le Cavalier, qui a vu que je parlais de la beauté de cet ouvrage, a approché et a dit: « Quiconque serait capable de s'enorgueillir n'aurait qu'à regarder ce torse pour se guérir de la vanité. C'est une matière d'humilité pour tous nous autres. Michel-Ange même était bien loin de cette perfection. » J'ai pris la parole et dit que son talent n'était pas de faire des femmes. Il a ajouté : « de faire que ses ouvrages parussent être de chair ». J'ai dit à M. Du Metz que je donnerais le corps de cette Vénus à l'Académie et quelques têtes que je ferais former[4] sur mes bustes. Il a répondu qu'il m'en serait bien obligé.

Après que M. Du Metz a été sorti, l'on est allé dîner, et au fruit M. de Bellinzani a envoyé au Cavalier le prier qu'il pût faire voir le buste à quelques dames. Le Cavalier a envoyé les signori Paul et Mathie.

1. *Finiment,* fini; de l'italien *finimento.*

2. Négligences.

3. Elpidio Benedetti avait été l'homme d'affaires de Mazarin à Rome; il en a été déjà question.

4. *Former,* mouler.

A l'issue de table, discourant ensemble de quelques achats qu'il devait faire, il m'a allégué le proverbe qui dit : *chi sprezza, vuol' comprar*[1]. Je lui ai dit que je l'avais autrefois appris de M. le cardinal Bichi[2]. Il m'a conté sur cela, qu'il s'en était une fois servi dans une de ses comédies où il avait introduit un peintre, dont la fille était fort belle, que le Raguet, valet du peintre, étant demeuré une fois à la maison, le maître lui avait dit qu'il ne reçût point chez lui ces Zerbins[3] qui ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille. Après quoi, quelques jeunes galants étant venus et louant les tableaux qu'il avait mis à l'étalage, d'abord il leur ferma la porte au nez et ne voulut jamais les laisser entrer quelques instances qu'ils fissent; de quoi s'étant plaints au peintre et dit qu'ils étaient cavaliers et gens d'honneur et à n'être point traités de la sorte, et le peintre faisant réprimande de cela au Raguet, il répondit que comme il avait vu qu'ils avaient commencé par louer si fort ses tableaux, il avait jugé qu'ils ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille, pour ce que quoiqu'il ne fût pas habile, il n'ignorait pas le proverbe qui dit : *chi sprezza, vuol' comprar*, qui fut une application qui plut assez. Ce même Raguet dit à un qui voulait gagner les bonnes grâces de cette fille, qu'il n'y entendait rien, qu'il lui contait toujours des histoires du temps passé, *che con le donne non bisognava trattar di cose passate, ne anche delle future; ma star sopra il presente*[4].

Le Père Mascaron[5] est venu voir le buste; après, Marot est venu et m'a fort entretenu de Mansart et de l'envie qu'il avait eue de faire graver ses desseins du Louvre et du Val-de-Grâce; qu'il lui avait fait forger deux grandes planches pour cela, mais qu'il ne lui en avait plus reparlé depuis; qu'il nous avait attendus à Fresne[6] mon frère et moi; qu'il lui avait fait voir sa chapelle avec tant d'exactitude que cela lui en déplaisait, qu'il lui avait parlé du cavalier Bernin comme d'un grand homme qui avait des pensées nouvelles, et avait fini par dire que c'était un bon sculpteur. Marot, après, m'a prié, si le Cavalier avait besoin de lui, que je lui proposasse. Demandant ensuite au seigneur Mathie s'il y avait autre chose à dessiner, il m'a dit que non.

Le Cavalier étant après descendu, il lui a fait donner la façade du dedans du Louvre à copier; après il a fait poser son buste sur un pied, ayant autour une espèce de table, sur laquelle a été mis un tapis de velours. Aussitôt M. le Nonce est venu, et l'abbé Butti, qui l'ont vu ainsi. Il m'a prié, et mon frère aussi, de ne dire à personne qu'il fût ainsi, afin que le Roi fût plus surpris, quand il le verrait dans la suite.

Après que le Nonce a été sorti, nous avons été aux Feuillants. Il m'a dit, en y allant, que dans trois ou quatre jours, il n'avait plus rien à faire qu'à prendre congé de Sa Majesté, et qu'il pourrait s'en aller dans huit jours. Je

1. « Qui déprécie, veut acheter. »
2. Antoine Bichi, cardinal en 1657, mort en 1691.
3. *Zerbin*, petit-maître, muguet; *zerbino*.
4. « Qu'avec les dames il ne fallait pas traiter des choses passées, ni même des futures; mais s'en tenir au présent. »
5. Le célèbre prédicateur.
6. Fresne, dans la Brie (Seine-et-Marne), où Mansart avait construit un château qui appartint plus tard au chancelier d'Aguesseau.

lui ai répondu que cela me donnait de la tristesse de voir que le temps s'approchait que nous devions nous séparer. Il m'a reparti : *No mi scordero mai ne dell' affetto, ne dell' intelligenza sua*[1]. Je l'ai prié de n'oublier pas aussi la prière que je lui ai faite de retourner à Saint-Cloud.

Le troisième, étant allé chez le Cavalier, il m'a prié de vouloir bien donner ordre que personne de ceux qui viendraient pour voir le buste n'entrât, à cause qu'il allait le mettre sur son pied et qu'il fallait pour cela le renverser; et de fait il l'a essayé sur ce pied, et puis l'y ayant bien ajusté, il l'a ôté de dessus pour le sceller dedans avec du mortier et un fer qui passe à travers du buste. Il a été mis après sur un gros scabellon[2] de bois, sur lequel il demeurera jusques à ce que la base que le Cavalier a projeté d'y faire faire soit exécutée. Cela fait, le Cavalier est allé dîner. En montant, il a trouvé Gamar, qui allait voir les tableaux du prince Pamphile. Durant le dîner, le sieur Jean Marie[3] a dit qu'il avait su que Gamar avait de beaux tableaux, et au Cavalier qu'il aurait dû les voir. J'ai pris la parole et dit qu'il y avait à Paris nombre de cabinets où il y avait bien de plus belles choses; que M. de la Vrillière, qui était tout proche, avait bien de plus beaux tableaux; que qui s'attacherait aux noms et non pas aux choses aurait de quoi se satisfaire du cabinet de M. Gamar, mais qu'à mon opinion les noms n'étaient rien. Il a reparti qu'il peignait, et qu'ainsi il les avait su bien choisir. Le Cavalier a répondu à cela, que de deux cents peintres qu'il y a à Rome il n'y en avait pas trois ou quatre à qui il se voulût fier de bien choisir un tableau; que s'il avait un fils peintre, lui conseillant[4] de voir de belles choses pour se former, il ne l'enverrait pas ailleurs que chez le sig^r de Chantelou.

Sur les deux heures, le doreur a apporté la bordure du petit Christ, qui a été trouvée fort bien dorée. Il a été posé dans cette bordure et sur son pied qui est de marbre noir.

Le soir, M. le Nonce est venu avec l'abbé Butti, mais, hors eux, personne de ceux qui venaient pour voir le buste n'est entré. S'en étant allé, le Cavalier a été aux Feuillants, et au retour est entré chez les Cordeliers irlandais, où je l'ai laissé.

J'oubliais à dire qu'il a demandé à Marot de son encre, pour achever une Vierge qu'il a commencée avec, et pour ombrer le dessin que Marot a profilé de la façade du dedans du Louvre.

Le quatrième au matin, étant allé chez le Cavalier, j'ai trouvé que M. Colbert y était déjà et était assis pour traiter des bâtiments. Il n'y avait que le Cavalier, le Sig^r Mathie et M. Madiot. L'on parlait des fondations du Louvre et de la difficulté qu'il y avait à faire cette dernière partie de la fondation à plomb, à cause des étages nécessaires pour soutenir les terres qui empêchent qu'on ne puisse arranger les pierres de la fondation, ni que l'on

1. « Je n'oublierai jamais ni votre affection, ni votre intelligence. »
2. *Scabellon*, escabeau; *scabbello*.
3. Un des Italiens que Bernin avait amenés avec lui.
4. C'est-à-dire : A qui il conseillerait.

y en puisse mettre de si grosses, M. Colbert, étant persuadé que les grosses pierres dans la fondation prévalaient à l'avantage d'avoir vidé les terres à plomb, disait que si néanmoins le Cavalier n'estimait pas que la fondation fût bonne autrement, il fallait surmonter cette difficulté; M. Perrault en faisait une autre, qui est que le devis porte de creuser 25 pieds qui est[1] .... pieds au delà du ferme; mais Mathie a dit qu'il ne demandait la fondation que pareille à celle du pavillon élevé du côté de la rivière ou un pied de plus, ce qui n'est pas trop; et ce d'autant plus que la fondation ne sera que de cinq palmes plus bas que le rez-de-chaussée du fond du fossé. M. Colbert a dit qu'il lui semblait que c'était bien peu et qu'il en fallait demeurer là et exécuter le devis. Mon frère est venu pendant qu'on résolvait cela et s'est assis. Peu après, M. Colbert a demandé quelle heure il était, et comme il a su qu'il était dix heures, il a prié qu'on dît à un laquais d'aller quérir son carrosse. Considérant cependant sur le plan les chambres destinées pour y mettre les tableaux et les statues du roi, le Cavalier a dit qu'il fallait tâcher à avoir une douzaine de statues aussi belles que la Diane; qu'il songerait à cela étant à Rome. J'ai dit que, lorsque j'y étais, le *Méléagre* était à vendre. Il a répondu qu'il y penserait; qu'il fallait faire diverses chambres de tableaux, en choisir une douzaine d'excellents et les mettre ensemble, et ne mêler point parmi des choses médiocres. Sur cela j'ai fait apporter à M. Colbert le torse en plâtre de cette Vénus et lui ai dit que le marbre en était singulier et était estimé plus beau que la Vénus de Médicis. Il s'est mis à sourire, jugeant cela absurde. Le Cavalier a confirmé mon sentiment et a dit que ce torse avait été trouvé à Pozzole dans les bains des Romains, qu'il savait qu'il avait été apporté en France. J'ai dit que c'était à Richelieu qu'il était, et que si le Roi le demandait, il n'en serait pas refusé; qu'étant après restauré du Cavalier, ce serait une chose admirable en beauté. Il m'a parlé des *Captifs* qui y sont[2]. Je lui ai répondu que c'étaient des premiers ouvrages de Michel-Ange, qu'il y avait encore à Richelieu deux ou trois autres statues fort belles, entre autres un Auguste.

J'ai donné ensuite à M. Colbert un mémoire des bas-reliefs que j'avais apportés de Rome la première fois que j'y fus et de ceux que je fis former au second voyage, dont les formes demeurèrent là. Je lui ai dit que cette dépense ne m'avait point été remboursée, la lettre de change que M. de Noyers m'envoyait pour cet effet ayant été révoquée, d'abord qu'il se retira de la cour. Il m'a demandé où ces formes avaient été mises. J'ai dit au palais Mazarin, à Rome, qui était le palais Bentivoglio auparavant. Le signor Mathie lui a montré ensuite la distribution du plan, terrain du Louvre, et la collocation des offices de bouche et gobelet, et où l'on avait placé le Conseil et autres officiers, suivant ses mémoires.

Il s'est ensuite levé, après quoi le Cavalier lui montrant le buste, lui a dit qu'il n'avait plus à y travailler que pour trois heures; qu'il le priait de faire souvenir le Roi qu'il avait promis de venir. Il a dit qu'il le ferait. Je lui ai dit aussi que le Cavalier avait demandé à voir les pierreries de la couronne, que M. le Légat lui avait beaucoup louées.

1. Le chiffre est resté en blanc dans le ms.
2. Actuellement au Louvre.

M. Colbert sorti, le Cavalier m'a montré qu'il avait achevé le dessin de cette *Vierge* qu'il avait commencé, et puis m'a dit qu'il me le donnait, dont je lui ai rendu grâces. J'ai appris qu'il avait donné le *saint Jérôme*, qu'il avait aussi fait les jours précédents, à M. Colbert[1], avant que je fusse arrivé. Lui parlant ensuite de Saint-Cloud, il m'a dit que le jour lui semblait beau, que je donnasse ordre au carrosse du Roi, et attendant l'heure de dîner, nous sommes allés avec l'abbé Butti, arrivé depuis le départ de M. Colbert, voir les tableaux du prince Pamphile, qu'a rétablis Michelin[2]. Nous avons retrouvé celui du Titien assez gâté, nonobstant ce qui a été fait. L'Albane est un peu mieux. Le garde-robe nous en a montré un pareil de l'Albane[3], mais de figures plus petites, lequel le Cavalier a dit être l'original; il a montré ensuite une *Vierge* du Guide, où est un petit Christ dormant; la Vierge moins qu'à mi-corps et en acte d'adoration[4]. Le Cavalier a admiré ce tableau et a dit qu'il avait été fait autrefois pour Urbain VIII, qui n'était encore que nonce à Bologne. L'on lui a montré ensuite le tableau de Raphaël donné par défunt M. de Fontenay[5] à M. le cardinal Mazarin[6], et qui est pareil à celui qu'avait Mme Desouches[7], hormis qu'en celui-ci la figure de saint Jean n'est pas achevée. Le garde-robe ayant dit que celui-ci est l'original, le Cavalier a montré une main, et a dit : « De ces parties, l'on connaît qu'un tableau n'est pas original; cela, a-t-il dit, n'a jamais été peint de Raphaël. Il faut que ce soit de Jules Romain. » Il a trouvé la sainte Élisabeth fort belle, et, montrant comme elle est habillée, il a dit : « Voilà comment le sig^r^ Poussin drape ses draperies. » Le garde-robe lui a fait voir après un portrait de vieille, qu'il a dit être celui de la mère de Michel-Ange et fait de sa main. Le Cavalier a assuré qu'il n'était pas peint de lui.

Après, il a vu un Christ mort en raccourci, d'André Montagne[8], avec quelques autres figures. Il n'en a rien dit. Il a vu après un tableau de la *Naissance de la Vierge*, de Paul Véronèse, où il a mis sur le devant un chat et des poules. Il s'est tourné devers moi, et en riant, il m'a dit : *questo lo piaceva assai*[9].

Après dîner, nous sommes allés à Saint-Cloud où le Cavalier a dessiné

1. Ce dessin ne serait pas le seul que Bernin aurait donné à Colbert, s'il fallait s'en rapporter à la note suivante que Mariette a mise sur la bordure d'une tête de Christ à la plume et au bistre que possède actuellement mon ami M. Ph. de Chennevières : *J. J. D. J. B. Colbert bonarum artium Mecœnati optimo faciebat et D. D. Eq. J. Laurent. Bernini.*

2. Jean Michelin, peintre, né à Langres vers 1623, mort à Jersey en 1696. Il avait été exclu de l'Académie comme calviniste.

3. Le catalogue du musée du Louvre mentionne sous le nom de l'Albane trois répétitions du tableau d'*Actéon changé en cerf*, toutes trois de grandeur différente et provenant de la collection de Louis XIV. Il est probable que parmi ces toiles figurent celles dont il est question ici.

4. Voy. le catalogue du Louvre, n° 323 de l'école italienne.

5. Le marquis de Fontenay-Mareuil, ambassadeur à Rome.

6. C'est le tableau qui figure au musée du Louvre sous le n° 378 de l'école italienne : *La Vierge, sainte Élisabeth, l'Enfant Jésus caressant le jeune saint Jean.* Voyez ce qu'en dit Lépicié dans son *Catalogue des tableaux du Roy*, 1752, in-4°, t. Ier, p. 82.

7. Ou mieux des Ouches.

8. Andrea Mantegna. Je ne sais ce que ce tableau est devenu. L'attribution en a peut-être été changée.

9. « Cela lui plaisait assez. »

une forme de cascade naturelle, qu'on pourrait faire vis-à-vis du grand jet d'eau à l'endroit où est la balustrade. Il a bien été une heure à faire son dessin, après il me l'a montré et me l'a donné à entendre, puis il a ajouté : « Je m'assure que cela ne plaira pas. L'on n'est pas ici accoutumé à ces choses naturelles ; on en veut de plus ajustées et plus petites, comme sont les ouvrages des religieuses. » L'abbé Butti lui a demandé s'il avait vu la cascade qui était là : il a dit qu'oui, et qu'elle était de la sorte qu'il venait de dire. Il m'a dit là-dessus : « Ce que je viens de faire n'est que pour ceux qui ont le goût des belles et grandes choses. Je ne doute pas qu'on ne trouve l'autre plus belle que ce que j'ai fait, mais je l'ai fait pour l'amour de vous. S'il était bien exécuté, je crois bien qu'on ne pourrait plus regarder l'autre ; en tout cas, il y en aurait deux de manières différentes, mais il faudrait que cela fût bien exécuté et pour cela en faire un modèle auparavant. »

Après, nous sommes allés voir la cascade ; il y avait grand monde pour la voir, pour ce qu'elle ne joue qu'avec un billet de S. A. R. M. Billon, concierge, a dit au Cavalier de se tenir au pied des escaliers, mais le Cavalier a voulu descendre en bas. L'on a mis l'eau qui a commencé petit à petit à se répandre partout. Le Cavalier est encore descendu plus bas, afin d'en voir mieux l'effet. Ayant bien considéré l'espace qui est entre le premier bassin au pied des rampes et le second, il m'a dit qu'on pourrait faire une espèce de lunette entre ces deux bassins qui enrichirait encore la cascade, et qu'on pourrait encore donner à ce canal environ vingt pieds de large ; le reste de l'espace des deux côtés le gazonner en pente douce, et qu'à la lunette il suffirait de donner cinq palmes de profond, qui sont trois pieds et quelques pouces. L'abbé Butti a dit qu'on pouvait la continuer dans toute sa longueur, jusques à la balustrade qui est sur le chemin. Après que la cascade a eu joué, nous sommes remontés par à côté. Le Cavalier s'est un peu arrêté à considérer les figures dont cette cascade est ornée, qui sont d'un jeune homme protégé du cardinal Antoine. L'abbé a dit qu'elles étaient comme d'après Michel-Ange. Il a répondu que quand l'on voit des noix, l'on jugeait que c'était de sa manière. Le Cavalier a dit au concierge : *È bella, è bella*[1] ; qu'à Rome cela serait estimé beau, mais qu'en France cela pouvait passer pour merveilleux. Puis il s'est tourné et m'a dit : « Vous pourrez le dire vous-même, et à Madame, la pensée que j'ai eue pour elle. » Je lui ai dit que je n'avais pas voulu aller chez Monsieur qu'il[2] n'eût retourné à Saint-Cloud et fait ce qu'il venait de faire.

Nous en revenant, il m'a dit en chemin qu'il avait envie de faire peindre la chose, afin qu'elle pût mieux paraître. L'abbé Butti a dit que le Bourson la viendrait peindre devant lui, et qu'il l'en avertirait. Je lui ai dit que le plus nécessaire était un profil. Il en est demeuré d'accord et m'a dit qu'il le ferait. Revenu au logis, il est allé aux PP. Cordeliers irlandais, près de chez lui.

Le cinquième, étant allé chez le Cavalier, j'ai su qu'il travaillait dans sa chambre à faire lui-même, avec de la sanguine, son portrait au miroir pour M. Colbert qui le lui avait demandé. Quand il a été achevé, son fils me l'a montré. Je l'ai trouvé fort ressemblant et de grande manière. Il m'a aussi

1. « Elle est belle. » — 2. *Qu'il*, que le Cavalier.

montré le dessin d'un *Caïn massacrant Abel,* qu'il avait fait le soir. Parlant de ce portrait au Cavalier, je lui ai dit qu'il m'avait promis de m'en donner aussi un de sa main, lorsque je le priai de me donner quelques heures de son temps pour le faire peindre. Du commencement, il a fait comme s'il en eût perdu la mémoire, mais depuis il s'en est ressouvenu ; à l'issue du dîner, il m'a prié de savoir de M. de Colbert si le Roi viendrait ou non, parce qu'il se disposerait à faire quelque chose, si Sa Majesté ne venait pas. J'ai été chez M. Colbert, qui arrivait des Gobelins, où le Roi a aussi été. Il m'a dit que Sa Majesté allait venir sitôt qu'elle aurait dîné, et de fait peu de temps après Elle est venue. D'abord qu'Elle a vu le buste sur cette table, ornée d'un tapis, cela lui a plu. Elle l'a fort considéré et fait considérer à tout le monde. M. de Mercœur[1] qui était avec le Roi l'a fort loué, comme ont fait tous les autres, chacun à l'envi. Sa Majesté s'étant mise après dans la même place où Elle se met d'ordinaire, a demandé si l'on travaillait au piédestal. Le Cavalier a répondu que l'on n'y travaillait pas encore, et a pris le prince de Marsillac[2], qui était tout proche de lui, et l'a mis en lieu que le Roi tournait les yeux sur lui, afin de bien marquer les prunelles de son buste, ce qu'ayant fait avec du charbon seulement, il a dit à Sa Majesté que l'ouvrage était achevé, qu'il souhaiterait qu'il fût d'une plus grande excellence ; qu'il y avait travaillé avec tant d'amour qu'il croyait qu'il était le moins mauvais portrait qui fût sorti de ses mains ; qu'il avait un regret d'être obligé à s'en retourner, pour ce qu'il s'estimerait heureux de finir sa vie à son service, non pas pour ce qu'il était un roi de France et un grand roi, mais parce qu'il avait connu que son esprit était encore plus relevé que sa condition ; et finissant ces paroles qu'il a mal prononcées, il s'est mis à pleurer de telle sorte qu'il lui a été impossible de parler davantage, et s'est retiré. Le Roi l'a traité le plus honnêtement du monde, et a dit à l'abbé Butti, qui était proche, pour le lui dire, que si le Cavalier entendait la langue, il lui ferait connaître les sentiments qu'il a pour lui et lui dirait des choses dont il aurait lieu d'être extrêmement satisfait, qui correspondraient bien à l'affection qu'il lui faisait paraître.

Après, Sa Majesté s'est approchée du petit Christ du signor Paule et l'a extrêmement loué, disant qu'il ne se pouvait rien voir de plus beau, quoique ce fût l'ouvrage d'un garçon de dix-huit ans. Le Cavalier s'étant approché a dit qu'il l'a destiné à la Reine, et qu'il importe que les femmes, pendant leur grossesse, voient des objets nobles et agréables ; qu'il a un de ses enfants qui ressemble à celui d'un tableau qui est dans la chambre de sa femme, et qu'elle regardait souvent pendant sa grossesse. Le Roi a pris la parole et a dit que M. le Dauphin ressemblait à l'enfant d'une Vierge, qui était dans la chambre de la Reine à Fontainebleau. Sa Majesté de là est encore revenue au buste et après l'avoir considéré longtemps a salué avec une marque d'affection le Cavalier, puis s'en est allée. J'oubliais à noter que Sa Majesté lui a

1. Louis, petit-fils, par son père, César de Vendôme, d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées, duc de Mercœur puis duc de Vendôme, mort cardinal en 1669. Il avait épousé Laure Mancini, qui mourut en 1657.

2. François de la Rochefoucauld, prince de Marsillac, puis duc de la Rochefoucauld, grand veneur de France, né en 1634, mort en 1714.

dit qu'en attendant qu'il eût résolu où l'on mettrait ces ouvrages, qu'il fallait les placer dans l'appartement neuf de la Reine mère.

Après que Sa Majesté a été partie, nous avons été au Louvre et y avons trouvé M. de Boisfranc, qui avait appris que le Cavalier avait été à Saint-Cloud. Il a été dire à Monsieur, qui était avec la Reine mère, que j'étais là. S. A. R. m'ayant fait passer dans les bains m'a demandé ce qu'avait dit le Cavalier de sa cascade; je le lui ai dit. Il m'a demandé après si le Cavalier avait entré dans sa maison, j'ai dit que non, qu'il n'en avait pas eu le temps. « Il venait de Versailles? m'a-t-il demandé. — Il est allé à Saint-Cloud exprès, lui ai-je répondu, pour dessiner ce qu'il estimait être à faire au lieu où est le grand jet d'eau. » — « Qu'est-ce donc? » — Je lui ai dit : Une cascade plus naturelle et rustique, et que j'aurais soin de faire peindre son dessin, afin qu'on pût mieux connaître sa pensée; que s'il plaisait à S. A. R. de voir le Cavalier, il était dans l'antichambre, et que je le ferais entrer. Il est sorti et l'est allé trouver. Le Cavalier lui a aussitôt dit qu'il n'avait pu s'empêcher de voir encore une fois Saint-Cloud; que s'il demeurait à Paris, ce serait son lieu de plaisir, par le congé de S. A. R. Monsieur a dit qu'il en serait ravi. Il lui a répété ce que je lui avais rapporté de son sentiment touchant sa cascade, et que son dessin était pour une autre cascade qui serait belle aussi, quoiqu'extrêmement différente de l'autre. Il lui a parlé ensuite du canal à faire entre les bouillons d'eau, et que les jets qu'on y ferait allassent en arc, pour les différencier des autres qui sont vus sur une ligne droite. Monsieur, l'ayant beaucoup remercié, s'en est retourné auprès de la Reine sa mère, et j'ai après mené le Cavalier dans ce nouvel appartement de la Reine.

Entrant au lieu où sont les statues et considérant la *Diane*, je lui ai dit qu'elle paraissait être de la même main que l'*Apollon du Belvédère*. Il a répété qu'il tâcherait de faire avoir une douzaine de beaux bustes au Roi, et de quel ornement cela serait aux intelligents, en comparaison de tant de filigranes. Il a trouvé que la *Diane* était tournée en profil, au lieu d'être de face; de là il a passé dans les appartements, cherchant un lieu à placer son buste. Il a témoigné désirer qu'on mît des volets aux vitres, afin de pouvoir faire venir le jour d'en haut. Belleau a dit qu'ils étaient commencés. Il a passé dans les autres chambres et a toujours remarqué le même défaut, et dans quelques-unes que le jour était trop rasant la muraille où il désirait le placer, car de lui donner le jour en face, il a dit qu'il était désavantageux. Étant dans la dernière chambre, où il y a une estrade et qui est destinée pour les audiences, il y a fait placer un jeune homme pour voir l'effet de la lumière, qu'il a trouvé crue, a dit qu'il eût souhaité qu'on ait un rideau qui couvrît partie de cette lumière rasante; enfin il a dit que l'on éprouverait[1] de deux ou trois lieux, qu'à la vérité à celui où est l'estrade, le buste y serait avec plus de dignité, que l'on mettrait le petit Christ de l'autre côté; un grand miroir, qui est là placé, demeurant entre les deux. Belleau a dit que, pour avoir des rideaux, il fallait avertir Duru, garde-meuble; ce que j'ai fait par un billet envoyé chez M. du Metz.

LUDOVIC LALANNE.

(La suite prochainement.)

1. Que l'on ferait l'épreuve.

BIBLIOGRAPHIE

I. — La vie et l'œuvre de Jean Bologne, par Abel Desjardins, correspondant de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Douai. Un volume in-4°, illustré de gravures dans le texte et hors texte. Librairie Quantin.



Ce livre est sur le point de paraître ; les bonnes feuilles que nous avons entre les mains nous permettent de juger de son importance ; elle est telle que nous nous proposons de l'examiner avec soin et d'en rendre compte prochainement. En attendant, nous nous bornerons à dire que M. A. Desjardins et son éditeur, M. Quantin, offrent au public la monographie d'un des grands artistes du xvie siècle, une des gloires de l'art français, car Jean Bologne est né à Douai.

C'est là un nom justement célèbre ; comment se fait-il que son œuvre soit si peu connu de ses compatriotes ? D'habiles réductions ont assuré une sorte de popularité à la statue du *Mercure volant* et au groupe de l'*Enlèvement de la Sabine ;* mais le reste de l'œuvre de l'illustre sculpteur est à peu près ignoré en France. Pourquoi cela ? Parce que cet œuvre, qui est immense, se trouve tout entier en Italie. Il faut le chercher à Gênes, à Arezzo, à Orvieto, à Lucques, à Bologne (la *Fontaine de Neptune*), à Pise (les *Trois Portes de bronze de la cathédrale*), à Florence enfin, où s'est écoulée la plus grande partie de la longue existence du maître et où l'on s'arrête à chaque pas devant quelqu'un de ses ouvrages. Jean Bologne a vécu quatre-vingt-quatre ans, et il a travaillé jusqu'au dernier jour, sans défaillance et sans déclin. « Il nous semble, écrivent les éditeurs, qu'en ramenant dans sa patrie, autant qu'il est en nous, ce grand exilé volontaire nous comblons une lacune regrettable qui existait dans l'histoire de l'art français. Une circonstance nous a permis d'entreprendre cette tâche sans trop de présomption.

« Un riche amateur de Douai, M. Foucques de Vagnonville, avait fixé sa résidence à Florence, où la mort est venue l'atteindre il y a quelques années. Il avait le goût des arts et le culte de sa ville natale. Il a eu la généreuse pensée de recueillir dans divers dépôts et surtout dans les riches archives de Florence, avec un soin minutieux et une persévérance qui ne s'est jamais lassée, tous les détails qui se rapportaient à la vie de son illustre compatriote. Ses innombrables notes, léguées, en même temps que sa collection de tableaux, à la ville de Douai (notes presque toutes en italien), ont été confiées par l'administration municipale à M. Abel Desjardins, correspondant de l'Institut, doyen et professeur d'histoire à la Faculté des lettres, que plusieurs missions ministérielles avaient appelé en Italie ; c'est à l'aide de ces notes inédites, mises en ordre et soumises à l'examen le plus attentif, que M. Abel Desjardins a composé son livre. »

L'édition est superbe : le *Jean Bologne* prend place à côté du *Holbein* et du *François Boucher* de Paul Mantz ; son format est le même ; il est illustré et imprimé avec un luxe égal.

II. — Monographie de la cathédrale de Nancy depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle, par Ed. Auguin, ingénieur civil des mines; in-8° Jésus de 438 pages ; illustrations en noir et en couleurs dans le texte ; 21 planches en noir et en couleurs hors texte. Berger-Levrault et Cie, 5, rue des Beaux-Arts,

La *Gazette* rendait compte il y a un mois de la monographie de la cathédrale d'Aix, due à la collaboration de MM. H. de Rivières et Aillaud ; un écrivain distingué, sachant mener de front les études scientifiques et la critique d'art, M. Ed. Auguin vient de consacrer à la cathédrale de Nancy un volume d'une importance égale. Certes, il ne nous vient pas à l'idée d'établir un parallèle entre l'œuvre de J. Hardouin Mansard et le merveilleux monument de Bernard de Castanet; l'importance dont nous parlons est tout entière afférente au travail même de M. Auguin, étude consciencieuse et loyale, exempte à la fois d'engouement et de prévention.

L'ouvrage de M. Ed. Auguin est divisé en quatre parties : I. Histoire de la Cathédrale primatiale, de ses fondateurs et de son clergé (1600-1880) ; II. Les Architectes, le Monument, le Mobilier; III. Le Trésor; IV. Les Documents historiques.

La Primatiale de Nancy est célèbre surtout par ses richesses mobilières; l'inventaire embrasse une période de quatorze siècles, depuis la bague de saint Mansuy qui est du IVe jusqu'aux donations faites de nos jours. Aussi les éditeurs se sont-ils attachés à reproduire, par les procédés qui donnent les meilleurs résultats, les pièces les plus rares de ce trésor, entre autres l'*Évangéliaire* de saint Gauzelin dans tous ses détails. L'examen même superficiel des belles planches de leur volume nous entraînerait trop loin : de ce côté comme pour le texte, il n'y a qu'à applaudir. A. de L.

III. — Tapis d'orient, douze exemples anciens, avec notices descriptives, par Vincent Robinson et préface par George Birdwood. Impressions en couleurs, d'après les aquarelles de Julia Robinson [1].

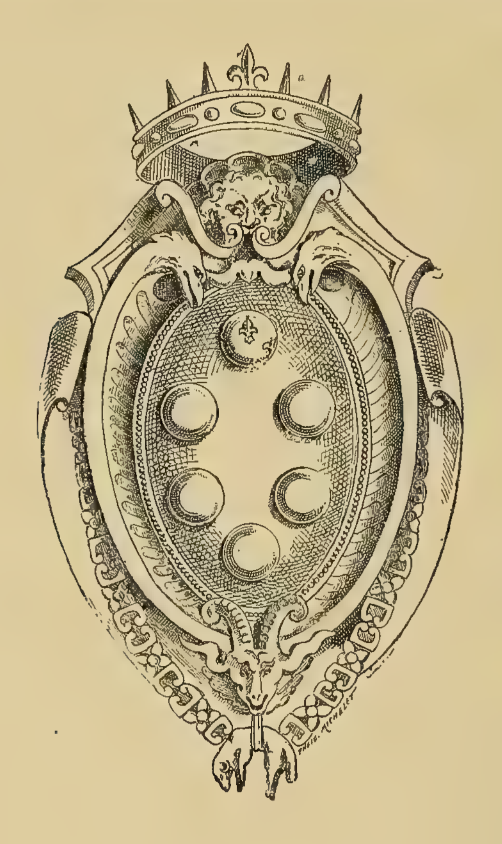
Nous venons de recevoir de Londres un volume de M. Vincent Robinson sur les tapis d'Orient. Il y a plaisir à signaler un ouvrage aussi parfaitement exécuté au double

1. Eastern Carpets, *twelve early examples, with descriptive notices by Vincent Robinson*. London, Henry Sotheran et Co, Piccadilly, 1882, 1 vol. in-folio tiré avec luxe sur papier de Hollande.

point de vue de la typographie. et des reproductions gravées. Nous nous déclarons incompétent pour discuter la valeur du texte. Mais nous pouvons tout au moins dire qu'il est le résumé des recherches d'un homme fort versé dans une matière encore très peu connue quoique très intéressante. La préface de M. Birdwood embrasse d'un coup d'œil l'histoire des tapis depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours; elle remonte jusqu'à Homère qui mentionne l'usage de tapis de riches couleurs. M. Robinson s'est contenté de décrire et étudier douze types des fabrications anciennes qu'il a jugés plus particulièrement caractéristiques : tapis de Sarakhs, Chiraz, Bagdad, Machàd, Gherous, de l'Afghanistan et Kurdistan, d'Alcaraz, des Indes et de Mongolie, tapis pelucheux lisses et pelucheux d'Orient. Chacune des notices donne de précieux détails sur l'histoire et les procédés de ces fabrications fort différentes. Ces types, du choix le plus rare et le plus distingué comme style et comme dessin, sont empruntés aux collections anglaises. Quelques-uns du XVIe siècle, pièces de Chiraz, de Bagdad, de l'Afghanistan et d'Alcaraz, sont d'une beauté merveilleuse.

Les reproductions présentaient les plus grandes difficultés. Elles sont d'une réussite parfaite; le dessin est d'une justesse irréprochable; le coloris a toute la chaleur amortie des originaux.

L. G.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1882[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Art est rationnel : architecture, sculpture, peinture, par Émile Leclercq. Bruxelles, 1 vol. in-12, 3 fr.

Histoire des beaux-arts, par René Ménard. 3 vol. In-12. T. 1 : Art antique, 309 p. ; t. 2 : Moyen âge, 327 p. ; t. 3 : Art moderne, 309 p. Paris, libr. Delagrave.

L'Année artistique. Les Beaux-arts en France et à l'étranger, l'Administration, les Musées, les Écoles, le Salon annuel, l'Art en province, l'art à l'étranger, bibliographie et nécrologie, documents officiels ; par Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des arts décoratifs*. 4e année. 1881-1882 ; In-8°, XL-698 p. et 12 grav. Paris, impr. et libr. Quantin. 7 fr. 50.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, à la Sorbonne, du 20 au 23 avril 1881. (Discours, procès-verbaux et rapports.) Cinquième session. In-8°, 349 p. Paris, impr. Plon et Ce.

Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.

Discours de M. Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, prononcé à la Sorbonne le 15 avril 1882, à la réunion générale des délégués des sociétés savantes et des sociétés des beaux-arts. In-8°, 29 p. Paris, impr. Quantin.

Paris à travers les âges, aspects successifs des principales vues et perspectives des monuments et quartiers de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restituées d'après les documents authentiques, par M. F. Hoffbauer, architecte. Texte par MM. Édouard Fournier, Paul Lacroix, A. de Montaiglon, A. Bonnardot, Jules Cousin, Franklin, Valentin Dufour, etc. Livraisons 13 et 14. (Fin.) In-f°. Livraison 13, 55 p. et 7 pl. ; livraison 14, VIII-63 pages et 4 pl. Paris, libr. Firmin-Didot et Ce. Chaque livraison, 30 fr. ; pour les souscripteurs à l'ouvrage complet, 25 fr.

Histoire de Paris, ses transformations successives ; par Charles Yriarte. *Tirage spécial*, exécuté en souvenir de l'inauguration du nouvel hôtel de ville, le 13 juillet 1882. In-f°, 84 p. avec vignettes, chromos et eaux-fortes, dont 27 pl. hors texte. Paris, libr. Rothschild.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vélin teinté. Titre.

Recherches sur les trois premiers exemplaires du plan de Paris de Verniquet (1794-1820), pour faire suite à la Note sur le grand plan de Paris, dit plan des Artistes ; par A. Bruel, sous-chef de section aux Archives natio-

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

nales. In-8°, 22 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du t. VIII des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (p. 293 à 310). Papier vergé. — Ne peut être mis en vente.

Paris-diamant; par P. Joanne. Nouvelle édition. In-32 à 2 col., LXXVI-321 p. avec 98 vign. et 4 plans. Paris, libr. Hachette et Cie. 2 fr. 50.

Collection des Guides Joanne. Guides diamant.

Guide complet de l'étranger dans Paris, suivi d'un petit guide aux environs de Paris; par F. de Donville. 4e édition. In-16, VIII-440 p. avec plan de Paris et nombreuses vign. Paris, libr. Garnier frères.

L'Ancien hôtel de ville de Paris (1533-1871); par Marius Vachon. In-4°, 230 p. avec grav. et 33 pl. hors texte. Paris, impr. et libr. Quantin. 60 fr.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

L'Hôtel de ville de Paris, sa fondation, son histoire complète et la description détaillée du nouveau monument inauguré le 14 juillet 1882; par H. Lombard. In-16, 31 p. Paris, impr. et libr. P. Dupont.

L'Hôtel Drouot en 1881; par Paul Eudel. Avec une préface par M. Jules Claretie. 2e *mille*. In-18 jésus, XVI-422 p. Paris, libr. Charpentier. 3 fr. 50.

Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande. 7 fr. — Bibliothèque Charpentier.

Mes souvenirs d'Orient: Égypte, Syrie, Palestine; par le comte de Lévis-Mirepoix. In-8°, III-117 p. Châteaudun, impr. Lecesne.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Corporations d'arts à Florence au temps de Dante Alighieri; par M. de Boureulle, colonel d'artillerie en retraite. In-8°, 20 p. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.

Fleurs et peinture de fleurs; par Loir-Mongazon. I. Italie et France. In-8°, 37 p. Paris, libr. Gervais.

Extrait du *Correspondant*.

Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome; par Paul Letarouilly. Monographie mise en ordre et complétée par M. Alphonse Simil, architecte attaché à la commission des monuments historiques. 2 vol. In-folio, 62 p. et 264 pl. gravées, dont 21 en chromolithographie, exécutées sous la direction de MM. Ch. Sauvageot et Pierre Chabat. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

L'ouvrage complet, en cartons, édition ordinaire, 500 fr.; édition sur papier vélin de Hollande, 1,000 fr.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanini Giocondo riconosciuti e descritti, par le baron Henri de Geymuller. Florence, Paris, Vienne, 1882; in-8°.

Compte rendu signé E. M. dans la *Chronique* du 10 juin.

La Grammaire de la couleur..765 pl. coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles en y comprenant les nuances remontées ou rabattues à l'aide du noir et du blanc. Texte explicatif en français, allemand et anglais, donnant la formule mathématique de la composition de chacune des nuances reproduites; par E. Guichard, architecte-décorateur, ancien président fondateur de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 3 vol. In-8° oblong. T. 1er, 58 p. et 243 pl. en couleur; t. 2, 60 p. et 260 pl.; t. 3, 62 p. et 263 pl. en couleur, Paris, Motteroz.

L'ouvrage complet en 3 vol., 120 fr.

Manuel général de l'ornement décoratif, étude encyclopédique sur le goût appliqué aux embellissements extérieurs et intérieurs, etc.; par F. Goupil, professeur de dessin. In-8°, 56 p. Paris, libr. Le Bailly.

Études sur les beaux-arts; de l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin; par E. L. G. Charvet. In-4°, 18 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Revue des arts décoratifs*.

Nouveau cours de dessin à l'usage des élèves des écoles primaires et des classes élémentaires des lycées; par un professeur de dessin. Manuel du maître. 3 vol. in-8°. I. Partie synthétique, 48 p. avec fig.; II. Partie analytique, 72 p. avec 75 fig.; III. Perspective, 67 p. avec 64 fig. Paris, libr. Garnier frères.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels; par L. d'Henriet. Cours élémentaire. Cahier de l'élève, n° 1: Dessin linéaire; n° 2: dessin d'ornement. In-8° à 2 col., 32 p. avec fig. Paris, libr. Hachette et Ce.

Anatomie artistique élémentaire du corps humain; par le docteur J. Fau. A l'usage des écoles de dessin, des collèges, des pen-

sions, etc. 7e édition. In-8°, 43 p. et 17 pl. Paris, libr. J.-B. Baillière et fils.

Programme des examens pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin. In-4° à 3 col., 4 p. Paris, impr. Quantin.

Extrait du *Journal officiel* du 18 juillet 1881.

École nationale des beaux-arts ; le grand prix d'architecture en 1880, les concours mensuels de 1880-1881 ; par M. Paul Wallon, architecte du gouvernement, diplômé. In-8°, 32 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion.

Extrait de la *Revue générale d'Architecture.*

Rapport sur le concours pour le prix Louis Dupasquier ; par M. Danguin, professeur à l'École des beaux-arts. In-8°, 4 p. Lyon, impr. Giraud.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,* vol XXe de la classe des lettres.

L'Art de cuire sans moufle ; le peintre sur porcelaine cuisant lui-même dans son poêle, ouvrage indispensable aux amateurs de peintures vitrifiables sur porcelaine, faïence, émail, verre, etc. ; par J. de Riols (E. Santini). In-8°, 32 p. Paris, libr. Le Bailly.

Traité pratique complet des feux d'artifice, comprenant : les procédés les plus faciles pour exécuter toutes les pièces d'artifice, de réjouissance ; les perfectionnements apportés à la préparation des feux colorés ; fusées de sauvetage, feux d'eau, de théâtre, de salon, retraite aux flambeaux, feux japonais, etc. ; par Amédée Denisse. In-8°, XII-428 p. avec nombreux dessins dans le texte. Paris, l'auteur, 46, rue des Abbesses. 12 francs.

III. — ARCHITECTURE.

L'Enseignement de l'architecture ; conférence faite à la Société centrale des architectes, le 24 mars 1882, par Julien Guadet, architecte du gouvernement, professeur à l'École des beaux-arts. In-8°, 30 p. Paris, libr. Ducher et Ce.

Le Louvre et les Tuileries, précis historique et critique de la construction de ces palais jusqu'au commencement du XIXe siècle, suivi de notices sur les premiers architectes qui ont participé à leur élévation ; par Ch. Bauchal, chef de bureau en retraite. In-18 jésus, 83 p. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

Description de la Sainte-Chapelle ; par M. F. de Guilhermy, de la commission des monuments historiques et du comité des travaux historiques. 5e édition. In-18 jésus, 79 p. et 6 grav. de M. Gaucherel. Paris, impr. Capiomont et Renault.

Les Parcs et les Jardins ; par André Lefèvre. 3e édition, revue et augmentée par l'auteur. In-18 jésus, 319 p. avec 29 vign. Paris. libr. Hachette et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

IV. — SCULPTURE.

Observations sur un haut-relief du château de la Rochefoucauld ; par Émile Biais, archiviste de la ville d'Angoulême. In-8°, 12 p. Angoulême, impr. Chasseignac et Ce.

Tiré à 100 exemplaires. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente.* 1880.

Érection d'une statue au pape saint Urbain II, discours en faveur de l'œuvre, prononcé à Notre-Dame-des-Victoires ; par M. l'abbé Péchenard, vicaire général de Reims, le 19 mars 1882. In-8°, 15 p. Paris, impr. De Soye et fils.

Statue (la) de Charlemagne au parvis Notre-Dame. In-plano avec vign. Paris, impr. Morris père et fils.

Inauguration du buste de Choron, offert à la ville de Caen par la Société des beaux-arts. Grand in-8°, 48 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc Hardel.

La Statue de Victor Hugo, conférence faite au théâtre des Batignolles, le 26 juillet 1882, par Alfred Etiévant. In-18, 15 p. Paris, imp. Tolmer et Ce ; tous les libraires.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Notice sur les verrières de l'église de Seurre (Côte-d'Or) ; par l'abbé Lachot. In-8°, 59 p. Citeaux (Côte-d'Or), imp. et lib. de Citeaux.

Restauration du vitral de Beillé (Sarthe) aux armes de Montmorency Bois-Dauphin ; par M. Eugène Hucher. In-8°, 6 p. avec fig. Tours, imp. Bousrez.

Le Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône). Première partie, comprenant les monuments archéologiques, les sculptures et les objets de curiosité par Honoré Gibert, conservateur du musée. In-16, XXXI-627 p. et planche. Aix, imp. et lib. Makaire. 4 fr.

Catalogue des objets d'art de l'hôtel du Grand-Cerf aux Andelys. In-12, IV-22 p. et vignette. Rouen, imp. Deshays.

Papier vergé.

Musée de Chalon-sur-Saône, la Vénus de Milo (moulage du Louvre), note par M. Jules Chevrier, directeur du Musée. Chalon-sur-Saône, Sordet-Montalan. In-8° de 14 p.

Collection Mohen, don fait au musée de la ville de Châlons. Petit in-8°, 13 p. Châlons, imp. et lib. Le Roy.

Le Musée épigraphique de Limoges, suivi du Bulletin épigraphique de la Gaule, publié avec le concours des principaux savants; par Florian Vallentin, directeur du Bulletin. In-8°, 27 p. avec vignettes. Vienne, imp. et lib. Savigné.

Catalogue des moulages du Muséum des sciences naturelles de la ville de Lyon cédés en échange et au prix coûtant aux établissements scientifiques. In-8°, 19 p. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Catalogue du Musée historique de la ville d'Orléans; par M. Desnoyers, directeur du Musée. In-18 jésus, XV-262 p. Orléans, lib. Herluison.

Titre rouge et noir.

Plan-catalogue complet du musée du Louvre, salle par salle, avec un répertoire complet donnant la place de chaque tableau; par P. R. In-18 jésus, 106 p. Paris, lib. Magnier et Cᵉ. 2 fr.

Guide de l'amateur au musée du Louvre, suivi de : la Vie et les Œuvres de quelques peintres; par Théophile Gautier. In-18 jésus, 364 p. Paris, lib. Charpentier. 3 fr. 50.

Bibliothèque Charpentier.

Les Dessins du Louvre; par Henry de Chennevières. Livraison n° 1. Grand in-4°, 7 p. et 5 planches représentant des dessins de maîtres, gravés en fac-similé et imprimés hors texte sur beau papier teinté. Paris, lib. Baschet. 1 fr. 50.

Abonnement : 1 an, 80 fr.; 6 mois, 40 fr. Chaque semestre, comprenant 26 livraisons, formera un volume complet. — Il a été tiré une édition de luxe à 150 exemplaires numérotés sur papier du Japon, au prix de 150 fr. les 52 numéros annuels.

Les Nouvelles acquisitions du musée du Louvre; Fra Angelico, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli; par Charles Ephrussi. Grand in-8°, 19 p. avec vign. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1881 et mai 1882. Papier vergé.

Notice sommaire des monuments et objets divers, relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française, exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 2ᵉ *édition*. In-18, 20 p. Orléans, imp. Jacob.

Le Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny; Documents sur la création du musée d'antiquités nationales suivant le projet exposé au Louvre en 1833, sous le numéro 1546; par Albert Lenoir, de l'Institut. In-8°, 84 p. Paris, imp. Chamerot.

Catalogue-Almanach du musée Grévin. In-8°, 124 p. avec croquis. Péronne, imp. Quantin.

Catalogue-Almanach du musée Grévin, 3ᵉ *édition*. In-8°, 77 p. et vign. Péronne, impr. Quantin.

Tiré à 10,000 exemplaires.

Le Musée de Saint-Germain, Musée des antiquités nationales : par Gaston Boissier, de l'Académie française. In-18 jésus, 72 p. avec 23 fig. Paris, imp. Pillet et Dumoulin; Rollin et Feuardent.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*.

Catalogue des sculptures du musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube. 3ᵉ *édition*. In-8°, 82 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot; au Musée, rue Saint-Loup; tous les lib., 50 cent.

Liste des dons faits au musée de Troyes, avec les noms des donateurs, pendant l'année 1881. (N° 20). In-8°, 7 p. Troyes, impr. Dufour-Bouquot.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. XLV, 1881.

Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais : Descriptions des appartements, salles et galeries, etc. In-16, 79 p. avec plans. Versailles, l'auteur, 13, place Hoche; Paris, lib. Brunoy.

Inventaire général des Richesses d'art de la France (en cours de publication). Province, T. III, Maine-et-Loire. Musée d'Angers, par M. Henry Jouin, archiviste de la commission de l'Inventaire. In-4°. Paris, E. Plon et Cᵉ. (2ᵉ *fascicule*.)

Annuaires des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée. 1882 (3ᵉ année.) In-8°, 165 p. Lisieux, M. Groult. 3 fr.

Principaux monuments du musée égyptien de Florence : par William B. Berend, élève

diplômé de l'École des hautes études. Première partie : Stèles, bas-reliefs et fresques. In-4°, VIII-106 p. avec fig. et 10 planches. Paris, lib. Vieweg.

Panorama de la prise de la Bastille, peint par MM. Poilpot et Jacob. Notice explicative avec des vignettes du temps ; par Louis Ulbach. Petit in-18, 23 p. Paris, imp. Lahure : au Panorama de la Bastille (pont d'Austerlitz). 50 cent.

Panorama national, bataille de Champigny (journée du 2 décembre 1870), par MM. Alph. de Neuville et Edouard Detaille. Récit de la bataille; Explication du panorama; Plan du panorama; Développement du panorama. In-8°, 16 p. et planche. Paris, imp. Mouillot; au Panorama national, 5, rue de Berry. 50 cent.

Catalogue illustré du Salon de 1879 (1re année), contenant 112 fac-similés d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. *Nouvelle édition*, augmentée de 30 dessins. In-8°, 190 p. Paris, lib. Launette. 5 fr.

Livre (le) d'or du salon de peinture et de sculpture. Année 1880. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par G. Lafenestre et orné de 15 planches à l'eau-forte gravées par Boilvin, Charpentier, etc., sous la direction de M. Edmond Hédouin. In-8°, XII-116 p. Paris, imp. Jouaust : Lib. des bibliophiles. 25 fr.

Tiré à petit nombre. Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré en plus 125 exemplaires numérotés, dont 100 sur papier de Hollande avec épreuves des gravures avant la lettre et 25 sur papier Whatman avec doubles épreuves des gravures.

Dictionnaire Véron, ou Organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle (section des beaux-arts); Salon de 1881 ; par Th. Véron. (8e annuaire.) In-18 jésus, XI-708 p. Paris, lib. Bazin. 8 fr. 50.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1882. In-12, CXVI-523 p. Paris, imp. Charles de Mourgues frères. 1 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1882. *Edition* populaire. In-16, 71 p. Paris, imp. de Mourgues. 50 cent.

Salon (le) illustré par les principaux artistes peintres et sculpteurs, publié sous la direction d'E. Bernard. 1882. (1re année.) In-12, 34 p. et 333 reproductions de tableaux et statues. Paris, lib. Marpon et Flammarion. 2 fr. 50.

Catalogue illustré du Salon (1882, 4e année), contenant environ 400 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. In-8°, LXXX p. et grav. Paris, lib. Baschet. 3 fr. 50 cent.

Compte rendu anonyme, *Chronique* du 6 mai.

Guide (le) du Salon. (1882.) Peinture et sculpture par numéros d'ordre. In-4° à 2 col., 16 p. Paris, imp. de Mourgues.

Livret illustré du Salon; par Ch. de Mourgues frères. (1re année.) 1882. Contenant environ 350 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. In-12, 336 p. Paris, imp. Lahure; libr. Baschet. 2 fr.

Guide du Salon de Paris, 1882, contenant, salle par salle, l'indication sommaire des œuvres principales de peinture, sculpture, aquarelle, etc.; par Charles de Feir. (3e année.) In-18, 40 p. Bourges, imp. Sire; Paris, lib. Chérié. 50 cent.

Paris-Salon, 1882 (4e année); par Louis Énault. Édition ornée de 40 gravures en phototypie. (Premier volume.) In-8°, 92 p. Paris, imp. et lib. Bernard et Ce : Marpon et Flammarion.

Comic-Salon (1882) par H. de Sta. Précédé de notes critiques du célèbre Timoléon. In-8° carré, 32 pages avec croquis-charges. Paris, 19, quai Saint-Michel. 1 fr.

Une cigale au Salon de 1882 (poésies); par Emmanuel Ducros. In-8°, 112 pages et 41 grav. Paris, lib. Baschet. 3 fr. 50.

Artésiens (les) au Salon de 1882. In-16, 19 p. Arras, imp. Sueur-Charruey.

Papier vergé.

Catalogue de l'Exposition générale des produits de l'horticulture et des objets d'art et d'industrie employés pour le jardinage ou servant à la décoration des parcs et jardins, du 23 au 30 mai 1882. In-8°, 112 p. Paris, imprim. Boudet; Société nationale et centrale d'horticulture de France. 30 centimes.

Ministère de l'agriculture.

Catalogue illustré officiel du Salon des arts décoratifs de 1882. (Union centrale des arts décoratifs, 1re année.) In-8°, 120 p. avec

vign. Paris, impr. et libr. Quantin. 1 fr. 50.

Compte rendu anonyme, *Chronique* du 6 mai.

Catalogue des œuvres et des produits modernes de la septième exposition (1882) de l'Union centrale des arts décoratifs exposés dans le Palais de l'Industrie; Le bois, les tissus, le papier. In-8°, 160 p. Paris, imp. et lib. Quantin. 1 fr. 50.

Notice des œuvres de M. Paul Baudry, de l'Institut, exposées à l'orangerie des Tuileries (juin-juillet 1882). In-4°, 4 p. avec croquis. Paris, impr. Quantin.

Union centrale des arts décoratifs.

Livrets des Salons de Lille (1773-1778), précédés d'une introduction et suivis d'une table de noms. Petit in-8°, XII-376 p. Lille, librairie Bureau : Honoré-Béghin; Leleu et Quarré; Paris, lib. Baur.

Tiré à 315 exemplaires numérotés, dont 5 sur chine, 10 sur whatman et 300 sur papier vergé de Hollande. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Arts décoratifs à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris; par M. Ed. Didron, membre du jury. In-8°, 241 pages. Paris, imp. nationale.

Rapports du jury international.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société des Amis des arts de l'Ain. 1882. (4e année.) In-12, 40 pages. Bourg, impr. Chambaud. 50 cent.

Catalogue général officiel de l'exposition de Bordeaux (1882). Exposition générale des produits de l'agriculture, de l'industrie, des arts industriels et de l'art ancien. In-8°, 256 p. Paris, impr. et libr. Lahure; Bordeaux, même maison; 11 bis, passage Sarget.

Guide général illustré de l'Exposition de 1882 et de l'étranger à Bordeaux; par Louis Branlat. (La Société philomathique et ses expositions; Histoire de Bordeaux, ses grands hommes, ses monuments, promenades et squares, les divers musées, etc.) Grand in-8, 244 pages avec plan et vignettes. Bordeaux, impr. Gounouilhou.

Petit guide du touriste à l'exposition de Bordeaux. 1882. In-16, 108 p. et annonces. Bordeaux, impr. Faure. 40 cent.

Journal officiel illustré de l'Exposition de Bordeaux. N° 1. Mai 1882. Grand in-4° à 3 col., 8 p. avec grav. Bordeaux, imp. Bellier et Ce; 38, rue Vital-Carles; Paris, Lahure. Abonnement pour toute la durée de l'Exposition, 15 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, photographie, émaux, faïences et vitraux exposés dans les salons de l'hôtel de ville de Chaumont. Exposition de 1882. In-16, 54 pages. Chaumont, imp. Cavaniol. 50 cent.

Livret des œuvres scientifiques, œuvres d'art et curiosités au concours régional de la ville de Draguignan, 1882. Exposition artistique et scientifique. In-12, 55 pages. Draguignan, impr. Latil. 50 cent.

Catalogue de l'exposition internationale d'art industriel de la ville de Lille, palais Rameau. 1882. In-8°, 76 p. et 21 planches photographiées. Lille, imp. Danel. 2 fr.

Papier teinté.

Catalogue de l'exposition internationale d'art industriel de la ville de Lille, palais Rameau. 1882. In-12, 75 pages et plan. Lille, imp. Danel. 50 cent.

Papier teinté.

Liste des récompenses décernées à l'Exposition internationale d'art industriel de Lille. 1882. In-8°, 8 p. Lille, imp. Danel.

Le Second salon de la Société des amis des arts de Nîmes. 1882. Exposition des arts décoratifs appliqués à l'industrie; par Ernest Roussel, secrétaire de la commission municipale de peinture et arts du dessin. In-8°, 63 p. Nîmes, impr. Baldy.

Catalogue de l'exposition des beaux-arts au concours régional des départements du Nord, par la Société des amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne, du 20 mai au 2 juillet 1882. Petit in-8°, 111 pages. Saint-Quentin, imp. Moureau. 1 fr.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue d'une nombreuse réunion de vignettes anciennes et modernes pour illustrations, estampes anciennes, Contes de La Fontaine, portraits, lithographies et photographies, dont la vente a eu lieu le 1er juin 1882. In-8°, 27 p. Paris, impr. Ve Renou, Maulde et Cock; Vignères.

262 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, Bosse, Callot, Haeften, Ruysdaël, etc., portraits, école du XVIIIe siècle, école moderne, eaux-fortes et lithographies, etc., dont la vente a eu lieu le 26 mai 1882. In-8°, 24 p. Paris,

imp. Ves Renou, Maulde et Cock; Vignères.

259 numéros.

Catalogue de livres de l'école romantique, publications illustrées du XIXe siècle, vignettes pour l'illustration des livres et nombreuses pièces de théâtre, composant la bibliothèque de M. Marius Barras, dont la vente a eu lieu le 15 mai et jours suivants. In-8°, 96 p. Paris, lib. Porquet.

783 numéros.

Catalogue de livres anciens, livres modernes, gravures anciennes, gravures modernes de tous styles et de toutes époques. Décorations, architecture, etc. Suite de gravures des XVIIIe et XIXe siècles pour illustrations littéraires, dessins anciens et dessins modernes, livres à vignettes du XVIIIe et du XIXe siècles, composant le cabinet de M. E. L. C***, architecte-décorateur, dont la vente a eu lieu les 8 et 9 mai 1882. In-8°, 52 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin; Clément.

560 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Picturesque Palestine, Sinaï and Egypt, edited by colonel Wilson, R. E., C. B., F. R. S., formerly engineer to the Palestine exploration Society, assisted by the most eminent Palestine explorers, etc., with numerous engravings on steel and wood. Part. 9 à 20. 12 livraisons. In-4° à 24 p. par livraison, en tout 288 p. London, printers and publishers Virtue and C°; Paris, librairie Plon et Ce.

Deux ex-voto inédits de l'île de Philæ; par M. G. Maspero. In-8°, 3 p. avec fig. Paris, libr. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, janvier 1882.

Considérations archéo-anthropologiques sur un squelette des pierres tombales, etc., exhumés au quartier Saint-Roch (ancienne porte de France); par le docteur E. Prat, conservateur du musée à l'école de médecine navale. In-8°, 20 p. Toulon, imp. Pharisier et Ce.

Extrait du *Bulletin de l'Académie du Var*.

Monuments antiques de Chypre, de Syrie et d'Égypte; par Georges Colonna Ceccaldi. In-8°, 317 p. avec 34 pl. et nombreuses vign. Paris, libr. Didier et Ce. 25 fr.

Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient; par le docteur E. Isambert. T. 3 : Syrie, Palestine, comprenant le Sinaï, l'Arabie Pétrée et la Cilicie; par Ad. Chauvet et E. Isambert. In-18 jésus. LVI-853 p. avec 4 cartes, 62 plans et coupes, 5 vues et album de 6 cartes. Paris, libr. Hachette et Ce.

Collection des Guides Joanne.

Études et découvertes d'archéologie. Les Stations de l'homme préhistorique sur les plateaux du Grand-Morin (Seine-et-Marne); Ateliers, camps, cités, habitations, monuments et sépultures des Briards primitifs; par Gustave Dumoutier, de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne. In-8°, 99 p. et 40 grav. dont 37 hors texte, d'après les dessins de l'auteur. Paris, lib. Boban.

L'Archéologie devant l'histoire et l'art; par Auguste Nicaise. In-8°, 16 p. Tours, imp. Bousrez.

Remarques sur les portraits des rois assyro-chaldéens; par M. J. Ménant. In-8, 16 p. avec 4 fig. Paris, imp. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 4e série, t. IX.

Essai sur les inscriptions du Safa; par M. J. Halévy. In-8°, 347 pages et 5 pl. Paris, librairie Maisonneuve et Ce.

Extrait du *Journal asiatique*.

Inscription gallo-latine de Monza, en Cisalpine; par Victor Poggi. In-8°, 16 pages avec figure. Vienne, imp. Savigné.

Extrait du *Bulletin épigraphique de la Gaule*, novembre-décembre 1881, janvier-février 1882.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance; par Victor Gay, ancien architecte de département, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. Fascicule I. A-BLI. In-4°, à 2 col., p. 1 à 160, avec fig. descriptives. Paris, lib. de la Société bibliographique. 9 fr.

Antiquités gauloises : l'Oppidum de Bibracte (souvenir du Morvan); par le docteur Remilly. In-8°, 24 p. Versailles, lib. Lebon.

Papier vergé.

Les Celtes et les Langues celtiques, leçon d'ouverture du cours de langue et littérature celtiques fait au collège de France; par H. d'Arbois de Jubainville. In-8°, 24 p. Paris, lib. Didier et Ce.

Extrait de la *Revue archéologique*, février et mars 1882.

Questions d'archéologie japonaise. I. Les sources les plus anciennes de l'histoire du Japon. II. L'Écriture sacrée et les inscrip-

tions de l'antiquité japonaise. Communications faites à l'Académie des inscriptions et belles-lettres par Léon de Rosny, professeur à l'École spéciale des langues orientales. In-8°, 23 p. Paris, libr. Maisonneuve et Cie.

Samothrace, compte rendu de deux volumes sur les missions archéologiques autrichiennes en 1873 et 1875, par Henry de Geymüller, architecte. In-8°, 36 p. avec figures. Paris, librairie Ducher et Cie.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, volumes XXV et XXVIII, avec adjonctions considérables au deuxième article.

Une nouvelle inscription du Cambodge, par Abel Bergaigne. In-8°, 27 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Journal asiatique*.

Esquisse de Rome chrétienne, par Mgr Ph. Gerbet, évêque de Perpignan. Nouvelle édition. 2 vol. in-18 jésus. T. I, XII-507 p.; t. 2, 536 p. Paris, librairie Haton.

Inscription de l'Ara Narbonensis, par M. Lebègue. In-8°, 23 p. Paris, lib. Didier et Cie.

Extrait de la *Revue archéologique*, février et mars 1882.

Dictionnaire archéologique de la Loire-Inférieure (époques celtique, gauloise et gallo-romaine), par Pitre de Lisle, secrétaire général de la Société archéologique de la Loire-Inférieure. Arrondissement de Châteaubriant. In-8°, 67 p. avec tableau et planches. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Notes d'archéologie préhistorique, canton de Mareuil-sur-Belle (Dordogne), par G. Chauvet, notaire à Ruffec. In-8°, 29 p. Angoulême, lib. Goumard.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1880. Tiré à 100 exemplaires.

Excursion de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne à Villefranche et à Najac, par Édouard Forestié, secrétaire de la Société. In-8°, 10 p. Montauban, imp. Forestié.

Guide de l'étranger à Uzès, par Lionel d'Albiousse, juge au tribunal civil d'Uzès. In-8°, 60 p. Uzès, imp. Malige.

Note sur deux inscriptions de Besançon, par Ant. Héron de Villefosse. In-8°, 5 p. Tours, imp. Bousrez.

Une inscription chrétienne à Auch, suivi de: Une bague antique trouvée à Carhaix, par Jules de Laurière. In-8°, 8 p. avec fac-similé et vign. Tours, imp. Bousrez.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 8, 1881.

Découverte d'un cimetière mérovingien à Courcelles-sous-Châtenois, arrondissement de Neufchâteau (Vosges), par M. Hippolyte Marlot. In-8°, 8 pages. Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal d'archéologie lorraine*, janvier 1882.

Notice sur les découvertes archéologiques faites à Seurre (Côte-d'Or), par l'abbé Clémencet, curé de Puligny. In-8°, 11 pages et plan. Autun, imp. Dejussieu père et fils.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, t. X.

Autour de Lyon. Excursions historiques, pittoresques et artistiques, par le baron Raverat. 2e édition. 1re série. Huit promenades et 5 grav. à l'eau-forte. Grand in-8°, 105 p. Lyon, lib. Meton.

Extrait de *Lyon-Revue*.

Villefranche et Najac, rapport sur l'excursion faite par la Société archéologique de Tarn-et-Garonne le 7 juin 1881, par M. Fernand Quévillon, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-4°, 23 p. et eau-forte par Anglade. Montauban, imp. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société*, etc. Papier vergé.

Bretagne. Fouilles du tumulus de la Roche-Donges (Loire-Inférieure), par Pitre de Lisle, secrétaire général de la Société archéologique de la Loire-Inférieure. (Première note sur l'ancien archipel de la Basse-Loire, Donges, Besné, Crossac, etc.) In-8°, 16 p. et 2 planches. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Extrait du *Bulletin de la Société*, 1881. Papier vergé.

Une journée à Moissac, excursion archéologique par E. Forestié, secrétaire de la Société archéologique. In-8°, 7 p. Montauban, impr. Forestié.

Courrier de Tarn-et-Garonne du 11 février 1882.

Note sur un anneau mérovingien en or trouvé près de Compiègne, par le comte de Marsy. In-8°, 16 p. avec dessin de l'anneau. Compiègne, impr. Lefebvre.

Extrait du t. V du *Bulletin de la Société historique de Compiègne*. Papier chamois.

Documents pour l'histoire des diocèses de Saintes et de La Rochelle, publiés par M. Louis Audiat. In-8°, 229 p. et fac-similé. Pons, imp. Texier.

Extrait du t. X des *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*. Titre rouge et noir. Papier vergé.

La Danse macabre de Kermaria-an-Isquit, par Félix Soleil. Quatre dessins d'Antoine

Duplais-Destouches. In-8°, 28 p. Saint-Brieuc, imp. et lib. Prud'homme.

Fragments d'un inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, publiés par Émile Molinier. In-8°, pages 273 à 286. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du t. VIII des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (pages 273 à 286). Ne peut être mis en vente. Papier vergé.

Les Églises de Belfort, recherches historiques par M. J. Liblin, directeur de la *Revue de l'Alsace*. 2e édition. In-12, 117 p. Belfort, imp. et lib. Pélot.

Bibliothèque belfortaise.

Notice historique et chronologique sur le château de Blois, par A. Storelli, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. Grand in-4°. 20 p. avec 8 gravures à l'eau-forte et armoiries. Paris, lib. Baschet.

Notice sur l'église de Brou, par Ét. Milliet. Suivie de la description du cadran elliptique de Brou, par Thomas Riboud, et de la devise de Marguerite d'Autriche, par Philibert Le Duc. In-32, 54 p. Bourg, impr. Villefranche.

Notice sur la paroisse Saint-Julien-de-Caen, par le docteur J. Pepin. In-8°, 140 pages et planches. Caen, imprimerie Vve Domin.

Note sur deux maisons de la ville de Caen, par Eugène de Beaurepaire. In-8°, 19 pages avec dessins. Tours, impr. Bousrez.

Extrait du *Bulletin monumental*, n° 1, 1882.

Recherches sur Changé-lès-Laval, par Louis-Marie-François Guiller, ancien curé de Changé. Ouvrage accompagné de 4 planches et d'une carte de la paroisse avant 1863. T. I : Histoire religieuse. In-8°, XII-664 p. Laval, impr. et libr. Chailland.

Chauvigny de Poitou et ses châteaux, résumé historique par M. Charles Tranchant, de la société des antiquaires de l'Ouest. 3e édition. In-18, 90 p. Paris, impr. Boudet. 4e édition; in-18 jésus, 160 pages.

Titre rouge et noir.

Dauphiné et Savoie, par P. Joanne. In-32 à 2 col., XXXVI-531 p. avec 78 vignettes, 8 cartes, 2 plans et 3 panoramas. Paris, lib. Hachette et Ce, 6 fr.

Collection des Guides Joanne. Guides diamant.

Guides Baschi. Dijon et ses environs. Plan et illustrations. In-32, 112 p. Dijon, lib. Ropiteau, 1 fr.

Notice sur l'ancienne et nouvelle Chartreuse de Dijon, par le docteur Henri Taguet, directeur de l'asile départemental. In-12, 112 p. Dijon, imp. Jacquot, Floret et Ce.

Notice sur le village d'Éclaron, par le vicomte Ch. de Hédouville, président de la Société des lettres, des sciences, des arts, de l'agriculture et de l'industrie de Saint-Dizier. In-8°, 119 p. Saint-Dizier, imp. Henriot et Godard.

Histoire de Fréjus (Forum Julii), ses antiquités, son port, par J.-A. Aubenas, conservateur honoraire de la collection d'antiquités de Fréjus. In-8°, XXII-800 p. et planches. Fréjus, imp. Leydet.

Le Trésor de la cathédrale de Gran; par le P. J. Martinov, S. J., de la Société de Saint-Jean. In-8°, 55 p. avec médaillons. Arras, impr. Laroche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série, t. XIV.

Grande (la) Chartreuse; par un chartreux. 2e édition. In-12, VII-437 p. et grav. Grenoble, libr. Cote.

Titre rouge et noir.

Description générale de la ville de Lyon et des anciennes provinces du Lyonnais et du Beaujolais; par N. de Nicolay. Publiée et annotée par la Société de topographie historique de Lyon, et précédée d'une notice sur N. de Nicolay, par M. Victor Advielle. In-4°, XIX-283 p. et plan. Lyon, impr. Mougin-Rusand.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

La Chapelle de Saint-Jacquême ou de Saint-Jacques de Lyon, notice rédigée sur les documents originaux; par V. de Valous. Avec un essai de restitution figurée, par A. Steyert. In-8°, 62 p. et pl. Lyon, libr. Brun.

Les Rues du Mans, notes historiques; par F. Legeay, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe. In-12, 295 p. Le Mans, impr. de l'*Union de la Sarthe*.

Le Vieux Mans, décrit par l'abbé Robert Charles, vice-président de la Société historique et archéologique du Maine ; dessiné par Bouet, inspecteur de la Société française d'archéologie. 1er fascicule. L'Enceinte gallo-romaine. In-8°, 98 p. avec fig. et pl. Le Mans, libr. Pellechat.

Notice sur le château de Maulnes ; par Émile Picq. In-12, 37 p. Châtillon-sur-Seine, impr. et libr. Gislame.

Histoire de l'église de Montauban depuis les premiers temps jusqu'à nos jours ; par l'abbé Camille Daux, Missionnaire diocésain

de Saint-Théodard. T. II. 3e période. De l'établissement à la suppression du diocèse (1560-1790). N° 1. In-8°, IX p. et p. 1 à 111 et pl. Montauban, libr. Georges et Ferrié ; l'auteur. Paris, libr. Bray et Retaux. 5 fr.; pour les souscripteurs, 2 fr. 50.

L'ouvrage formera 2 vol. du prix de 15 fr. pour les souscripteurs et de 25 fr. pour les non-souscripteurs.

Les Inscriptions de la porte de la Craffe, à Nancy, de l'époque de René II ; par J. Rouyer In-8°, 10 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, novembre 1881.

Les Singulières merveilles du vieux Nancy : les Figures allégoriques de la Porterie ; le Bœuf qui prêche ; le Cochon porte-étendard ; le Singe cordelier, etc. ; petite dissertation ; par Ch. Courbe. In-8°, 27 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Nîmes et ses tombeaux chrétiens ; par Albin Michel, de l'Académie de Nîmes, secrétaire-archiviste. In-8°, 45 p. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Ce.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, année 1880.

Nouveau guide dans Orléans. Notice historique sur la ville, ses places, ses promenades, etc., accompagnée d'un plan de la ville d'Orléans, comprenant les monuments et maisons remarquables. In-16, 69 p. Orléans, impr. Puget et Ce ; libr. Fortin.

Notice sur Notre-Dame de Pibèque, en la paroisse d'Arech, diocèse d'Auch ; par Léonce Couture, professeur à la faculté libre des lettres de Toulouse. In-8°, 15 p. Auch. impr. Foix.

Extrait de la *Revue de Gascogne*.

Le Cas de la cathédrale de Reims ; par Anthyme Saint-Paul. In-8°, 15 p. Tours, imp. Bousrez.

Les Églises de Saint-Christophe-du-Jambet et de Ségrie ; par A. Le Guicheux. In-8°, 13 p. Mamers, impr. Fleury et Dangin.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, 1881.

L'Abbaye de Saint-Denis, tombeaux et figures historiques des rois de France ; par le baron F. de Guilhermy. Dessins par Ch. Fichot. 2e édition. In-18 jésus, 124 p. avec 40 fig. Paris, libr. Ve Vagneur. 2 fr.

Saulges (Mayenne) et ses antiquités ; par L. P., de la Société historique du Maine. In-16, 24 p. Impr. de Saint-Pierre aux Chesnay, Bouessay (Mayenne) ; Saulges.

Promenades d'un artiste, la cathédrale de Tours ; par A.-J. Baillargé, architecte. In-12, 17 p. Tours, impr, Rouillé-Ladevèze : tous les libraires.

Les Tombeaux du cimetière de la Salle à Saint-Symphorien, près Tours, guide du visiteur ; par J. X. Carré de Busserolle, vice-président de la Société archéologique de Touraine. Petit in-16, 208 p. Tours, libr. Semeur-Laplaine.

Notice sur les seigneurs et le château de Turbilly en Anjou ; par le vicomte de Broc. Illustrée de deux eaux-fortes par le vicomte Olivier de Romanet. In-8°, 81 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Les Châteaux du Velay et autres questions d'histoire locale. 5e livraison : 1° le Château de Rochebaron ; 2° l'Ermitage de Chaumont, paroisse de Boisset-lès-Tiranges ; 3° Bas, aux époques celtique et gallo-romaine ; par l'abbé Theillière, de la Société académique du Puy. In-18 jésus, 204 p. Saint-Étienne, impr. Forestier ; Bas-en-Basset, l'auteur, 3 fr.

Monuments mégalithiques du Vivarais ; par M. Jules Ollier de Marichard, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8°, 22 p. et 12 pl. Privas, impr. Roure.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et lettres du département de l'Ardeche*, 2e trimestre 1881.

Archives des missions scientifiques et littéraires. Choix de rapports et instructions publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. 3e série T. 8. In-8°, 493 p. et tableau. Paris, libr. Hachette et Ce. 9 fr.

Mémoires de l'académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens. Année 1881. 3e série. VIII. In-8°, 283 p. Amiens, impr. Yvert.

Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers. Ancienne académie d'Angers.) Nouvelle période T. XXIIIe. 1881. In-8°, 522 p. et pl. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Mémoires de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. T. V. In-8°, 471 p. Avranches, impr. Gibert.

Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen. VIe vol. Grand in-8°, 484 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. Année 1880-1881. In-8°, 368 p. et pl. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.

Mémoires et Documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie. T. XX. In-8°, XXXIX-387 p. Chambéry, impr. Bottero.

Bulletin de la Société artistique et industrielle de Cherbourg. (5e année.) 1881-82. In-8°, 84 p. Cherbourg, impr. Syffert.

Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon. 3e série. T. VII. Années 1881-1882. In-8°, 47 p. et pl. Dijon, impr. Darantière.

Mémoires de la Société d'agriculture, de sciences et d'arts séant à Douai, centrale du département du Nord. 2e série. T. XV. (1878-1880). In-8°, 294 p. Douai, impr. Crépin. 6 fr.

Bulletin de la Société académique de Laon. T. XXIV. Année 1879-1880. In-8°, XLII-347 p. et pl. Laon, impr. Cortilliot; tous les libraires; Paris, libr. Dumoulin. 5 fr.

Recueil de publications de la Société havraise d'études diverses de la 46e année. (1879). In-8°, 545 p. Le Havre, impr. Lepelletier.

Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille. 4e série. T. X. In-8°, 581 p. Lille, libr. Quarré; Paris, Rouveyre.

Table des matières contenues dans les Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon publiés de 1845 à 1851, suivie d'un catalogue des recueils académiques reçus en échange, par le docteur Saint-Lager. Gr. in-8°, de 76 p. Lyon, Giraud.

Mémoires de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon. Années 1879, 1880 et 1881. In-8°, LXXXIV-278 p. et pl. Lyon, libr. Brun.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Classe des sciences. Volume XXVe. (1881-82). In-8°, L-355 p. Paris, J.-B. Baillière.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Marseille. Années 1881-1882. In-8°, 542 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Mémoires de l'Académie de Stanislas (132e année.) 4e série. T. XIV. 1881. In 8°, CXII-448 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Annales de la Société académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. Vol. IIIe de la 6e série. 1882. 1er semestre. In-8°, 283 p. Nantes, imp. Ve Mellinet.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. XX. Année 1881. In-8°, LIII-251 p. et planches. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Bulletin de l'Académie de Nîmes. Année 1881. In-8°, 143 pages. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet et Cie

Bulletin de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et lettres du département de l'Ardèche. Nouvelle série, faisant suite aux Bulletins de la Société d'Agriculture et de la Société des sciences naturelles et historiques de ce département. T. II, 1881. In-8°, 88 p. Privas, imp. Roure

Bulletin de la Société archéologique du Finistère. Procès-verbaux et Mémoires. 1880-1881. In-8°, 208 p. Quimper, imp. Jaouen.

Compte rendu des travaux de la Société des architectes de la Marne. Années 1880-1881. In-8°, 125 p. Reims, imp. Matot-Braine.

Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. XV. In 8°, 520 p. et 10 planches. Rennes, imp. Catel et Cie.

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. I. Vingt-quatrième session du Congrès breton tenu à Redon en 1881. In-8°, 272 p. Saint-Brieuc, impr. et lib. Prud'homme.

Mémoires de la Société des lettres, des sciences, des arts, de l'agriculture et de l'industrie de Saint-Dizier. Années 1880 et 1881. In-8°, 341 pages. Saint Dizier, imp. Henriot et Godard.

Annales de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire. 2e série. T. I. 25e volume de la collection. Année 1881. In-8°, 472 p. Saint-Etienne, imp. Théolier et Cie.

Bulletin de l'académie du Var. Nouvelle série. T. X. (1881). In-8°, 333 pages. Toulon, imp. Pharisier et Cie.

Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube. T. XLV de la collection. T. XVIII. 3e série. Année 1881. In-8°, 493 p. et portrait. Troyes, lib. Lacroix.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Numismatique de l'Orient latin : par G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. Supplément et index alphabétique, avec deux planches gravées par Dardel et une carte des ateliers monétaires. In-4°, 41 p. Paris, lib. Leroux.

Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes, traduits ou recueillis et mis en ordre par M. H. Sauvaire, consul de France. In-8° 371 p. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Journal asiatique*.

Sceaux en plomb de chefs des manglavites impériaux à Byzance; par M. Gustave Schlumberger. In-8°, 11 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin; au siège de la Société.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie* pour 1882.

Tiers de sou d'or de Marsal, de Vic, de Noveant et de Naix; Observations sur les monnaies mérovingiennes, par P. Charles Robert. In-8°, 23 p. Paris, imp. Marpon et Flammarion.

Extrait des *Mélanges de numismatique*.

Jeton au lion de Saint Marc du maître de la monnaie de Bruges, Marc Le Buigneteur, par M. E. Hucher. In-8°, 4 pages avec fig. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*.

Cachets d'oculistes romains; par A. Héron de Villefosse et H. Thédenat. T. I. In-8°, 210 p. avec 19 figures et 2 planches. Dessins de M. Falcoz. Paris, lib. Champion.

Papier vergé.

Un nouveau cachet d'oculiste romain trouvé dans la commune de Collanges (Puy-de-Dôme); par M. Robert Mowat, membre correspondant de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand. In-8°, 7 p. et planche. Clermont-Ferrand, imp. et lib. Thibaud.

Extrait des *Memoires de l'Académie de Clermont*.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot, par Ernest Bosc. Paris, Didot. 1 vol. gr. in-8°, illustré de plus de 600 grav. Prix : broché, 40 fr., relié, 50 fr.

La Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris; par M. Victor de Luynes, professeur au Conservatoire des arts et métiers. In-8°, 191 p. Paris, imp. nationale.

Rapport du Jury international.

Armorial historique et généalogique des familles de Lorraine titrées ou confirmées dans leurs titres au XIXe siècle, renfermant les titres impériaux et royaux, les pairs héréditaires, les majorats, ainsi que les généraux, les préfets et les évêques qui commandèrent ou administrèrent cette province; comprenant en outre : 1° un extrait chronologique de la législation sur les titres depuis 1806; 2° un traité de la composition des armoiries sous l'empire; 3° une notice complète sur l'arc de triomphe de l'Étoile; 4° un armorial des maréchaux et amiraux de France au XIXe siècle, et divers autres documents historiques concernant la Lorraine moderne; par J. Alcide Georgel. Ouvrage orné de 300 écussons dessinés par l'auteur et gravés par E. Deschamps, ainsi que de nombreux fleurons, culs-de-lampe et têtes de chapitres. In-4°, VIII-718 p. Evreux, imp. Hérissey; Elbeuf, l'auteur.

Il a été tiré, pour les amateurs, 50 exemplaires numérotés, dont 10 sur papier Whatman et 40 sur beau papier de Hollande. Titre rouge et noir. Papier velin.

Armorial général de l'Anjou, par M. Joseph Denais. Fascicule XII. In-8°, p. 385 à 436 (fin du t. II) et p. 1 à 32 (du t. III) et 4 pl. Angers, imp. et lib. Germain et Grassin.

Tapisseries françaises, par M. Jules Guiffrey. (Complet en 9 livraisons.) In-f°, 159 p. avec 45 pl. hors texte en photoglyptie et 4 en photochromie, et 22 gr. Paris, imp. Mouillot, à la Société anonyme de publications périodiques.

Histoire générale de la tapisserie. Texte par MM. J. Guiffrey, E. Muntz et Al. Pinchart. Ilustrations executees sous la direction de M. Léon Vidal.

Tapisseries italiennes, par M. Eugène Müntz. (Complet en 5 livraisons.) In-f°, 100 p. avec 24 pl. hors texte en photoglyptie et 23 gr. Paris, imp. Mouillot, à la Société anonyme de publications périodiques.

Histoire générale de la tapisserie, texte par MM. J. Guiffrey, E. Muntz et A. Pinchart. Illustrations executées sous la direction de M. Léon Vidal.

Tapisseries de la cathédrale de Reims : Histoire du roy Clovis (XVe siècle); Histoire de

la Vierge (xvie siècle). Reproduction en héliogravure par les procédés de la maison Goupil et Ce, d'après les clichés de MM. Aug. Marguet et Ad. Dauphinot. Texte par Ch. Loriquet, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée de la ville de Reims, secrétaire général de l'Académie. In-f°, 165 p. et 20 pl. Paris, impr. et libr. Quantin; Reims, lib. Michaud.

Tiré à 500 exemplaires numérotés : N°s 1 à 50 sur papier de Hollande, 200 fr.; n° 51 à 500 sur papier vélin, 100 fr. Titre rouge et noir.

Une tapisserie du xve siècle, par Mgr X. Barbier de Montault, membre honoraire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, 8 p. et pl. Montauban, imp. Forestié.

Extrait du *Bulletin de la Société.*

La Fabrication des tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, par M. H. Mourceau, ancien fabricant de tapis pour ameublement. In-8°, 146 p. Paris, imp. nat.

Rapport du jury international.

Les orfèvres français; un antiquaire, par Charles Deslys. In-8° de 175 p. et 9 grav. Paris, Mouillot.

Inventaire général des pièces d'artillerie de l'arsenal de Nancy (1er août 1624), publié et annoté par F. Des Robert, membre de plusieurs académies. In-8°, 20 p. Paris, Champion.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, décembre 1881.

Album-Galand, chasse et tir. Traité d'armurerie. 28e et 29e éditions, considérablement augmentées. In-8° carré, 176 p. avec fig. Paris, imp. Ve Larousse et Ce; l'auteur.

Catalogue des livres précieux et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dont la vente a eu lieu du 12 au 17 juin 1882. (Théologie, jurisprudence, sciences, arts, beaux-arts.) Grand in-8°, viii-232 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Ce.

500 numéros.

Les Céramistes boulonnais, par V.-J. Vaillant. In-8° de 128 pages. Boulogne-sur-Mer, imp. de Simonnaire et Ce.

Les Origines de la porcelaine en Europe, par le baron Davillier. In-4° de 140 pages, avec figures dans le texte. Paris, librairie de *L'Art.*

Extrait du journal *l'Art.*

X.—BIOGRAPHIES.

Peintres et sculpteurs contemporains, artistes décédés de 1870 à 1880, notices par J. Claretie, portraits gravés à l'eau-forte, par L. Massard. Paris, Jouaust. In-8°, 5e livr. C. Corot. — Artistes vivants au 1er janvier 1881; 3e livr. Gérome. Chaque livr. 2 fr. 50.

Notice sur la vie et les œuvres de Denis-Louis Destors, vice-président de la Société centrale des architectes, etc., par M. Paul Wallon, architecte du gouvernement, diplômé. In-8°, 16 p. Paris, imp. Marpon et Flammarion.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes.*

Deux années de la vie d'Antoine Galland (1672-1673), par le comte de Marsy. In-8° 20 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel.

Tiré à 400 exemplaires. Extrait de *La Picardie* (mars 1882).

Grosley magistrat, par M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. In-8°, 15 p. Troyes, impr. Dufour-Bouquot.

Notice sur le docteur Charles Huette, de Montargis, statuaire, peintre et graveur, par le baron de Girardot. In-8°, 47 p. Orléans, Jacob; librairie Herluison.

La Famille Juste, documents inédits, par le docteur E. Giraudet. In-8°, 10 p. Tours, imp. Bousrez.

Notice sur M. Lefuel, de l'Académie des beaux-arts, par M. Léon Ginain, de la même Académie. In-4°, 13 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Ce.

H. M. Lefuel, architecte, membre de l'Institut; sa vie, ses œuvres; notice biographique par M. A. Normand, architecte du gouvernement, inspecteur général des bâtiments pénitentiaires. In-4°, 19 p. Paris, imp. Marpon et Flammarion.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*, n° 8. Supplement au Bulletin de juin 1881. Papier vergé.

Note sur Jean Lemaçon, maître des œuvres de la cathédrale du Mans en 1397, par Robert Triger, membre titulaire de la Société historique et archéologique du Maine. In-8°, 16 p. Mamers, imp. Fleury et Dangin.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine.* 1881.

Auguste Le Prevost, archéologue et historien, par M. l'abbé Porée, curé de Bournainville, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, 19 p. Bernay, imp. Ve Lefèvre.

De l'influence des Médicis sur les arts, par M. Ph. Fabisch, statuaire. In-8°, 20 p. Lyon, impr. Pitrat aîné; au Palais des Sciences et des Arts.

Publié par la *Société nationale d'éducation de Lyon*, 1881-1882.

Une rivalité d'artistes au XVIe siècle; Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome, par M. Eugène Müntz. In-8°, 24 p, Paris, imp. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (mars et avril 1882).

Ninet de Lestin, peintre troyen, par M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube. In-8°, 22 p. et portrait. Troyes, imp. Dufour-Bouquot.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube,* année 1882.

Philibert de l'Orme, par L.-C. Colomb. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges. In-18, 36 p. avec vign. Paris, lib. Hachette et Ce. 15 cent.

Bibliothèque des écoles et des familles.

Bernard Palissy, par Eugène Muller. Livre de lecture, à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges. 2e éd. In-18, 36 p. avec vign. Paris, lib. Hachette et Ce. 15 cent.

Bibliothèque des écoles et des familles.

Un critique d'art dans l'antiquité; Philostrate et son école, avec un appendice renfermant la traduction d'un choix de tableaux de Philostrate l'ancien, Philostrate le jeune, Choricius de Gaza et Marcus Eugenicus, par Édouard Bertrand, ancien élève de l'École normale supérieure. In-8°, 367 p. Paris, lib. Thorin.

Notice sur la vie et les travaux de M. A. Poitevin, par M. A. Davanne, vice-président de la Société française de photographie. In-8°. 31 p. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.

Société de secours des Amis des sciences.

Un chapitre de l'histoire de la construction lyonnaise, Benoît Poncet et sa part dans les grands travaux publics de Lyon, par Nizier du Puitspelu. In-8°, 83 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Tiré à 100 exemplaires. Titre rouge et noir. Papier vergé.

La Jeunesse de Salvator Rosa, par Frédéric Kœnig. In-12, 141 p. et vign. Tours, imp. et lib. Mame et fils.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Peintres contemporains. Eugène Villain, par Frédéric Henriet. In-12, 44 p. Paris, libr. A. Lévy.

Compte rendu par A. de Lostalot, *Chronique* du 24 juin.

Léonard de Vinci; par Frédéric Kœnig. *Nouvelle édition.* In-8°, 190 pages et gravures, Tours, impr. et lib. Mame et fils.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité,* les notices suivantes :

BAKKER-KORFF, peintre miniaturiste, 18 février 1882.

BARKER (Henry), peintre, 1er avril 1882.

BAUDOIN (Jean), sculpteur, 18 février 1882.

BESSON (Faustin), peintre, 4 mars 1882.

BIARD (François), peintre, 8 juillet 1882.

BIEFVE (Edouard de), peintre d'histoire, 18 février 1882.

BLANC (Charles), critique d'art, 21 janvier 1882.

BONNEAU DU MARTROY (Etienne), peintre, 18 février, 22 avril 1882.

BORREL (Maurice), graveur en médailles, 1er avril 1882.

CAHIER (Le R. P. Charles), archéologue, 4 et 18 mars 1882, notice par M. Alfred Darcel.

CHABAS, égyptologue, 10 juin 1882.

CHARLET (Omer), peintre, 18 février 1882.

CHÉRET, peintre décorateur, 14 janvier 1882.

COLE (Sir Henry), directeur du musée de South-Kensington, 29 avril 1882.

DEHODENCQ (Alfred), peintre, 7 janvier 1882.

DELAMAIN (Paul), peintre, 1er avril 1882.

DESGOFFE (Alexandre), peintre, 22 juillet 1882.

DUPRÉ (Giovanni), sculpteur toscan, 14 janvier 1882.

EVERIT ALLEN (Edward), peintre aquarelliste, 8 juillet 1882.

FONTAINE, libraire, 25 fevrier 1882.

FRACCAROLI (Innocenzo), sculpteur, 29 avril 1882.

GIRAUD (Eugène), peintre, 7 janvier 1882.

HANSOM (Joseph-Aloyzius), architecte anglais, 22 juillet 1882.

HAYEZ (François), peintre vénitien, 25 février 1882.

HERBERT (Cyril), peintre anglais, 22 juillet 1882.

HUBERT-LAVIGNE, statuaire, 21 janvier 1882.

JADIN (Louis-Godefroy), peintre, 8 juillet 1882.

JOUFFROY (François), sculpteur, membre de l'Institut, 8 juillet 1882.

LECOMTE (Narcisse), graveur, 10 juin 1882.

LEFEBVRE (Charles), peintre, 10 juin 1882.

LEHMANN (Henri), peintre, 8 avril 1882.

LEQUIEN (Justin-Marie), statuaire, 3 décembre 1881.

LEULLIER, peintre d'histoire, 4 mars 1882.

LINNEL (John Sen), peintre paysagiste et portraitiste, 11 février 1882.

MEMBRÉE (Edmond), compositeur de musique, 16 septembre 1882.

MICHEL-PASCAL, sculpteur, 7 janvier 1882.

MONTI (Raffaele), sculpteur, 5 novembre 1881.

MOREAU (Adolphe), peintre aquarelliste, 22 juillet 1882. Notice signée E. L.

MORIN (Edmond), graveur, 2 septembre 1882.

PÉRIGNON (Alexis), peintre de portraits, 1er avril 1882,

QUICHERAT (Jules), directeur de l'Ecole des chartes, 15 avril 1882.

ROBERT (Louis), administrateur honoraire de la manufacture de Sèvres, 21 janvier, 11 février 1882.

SIMMONS (William-Henry), graveur anglais, 22 juillet 1882.

SMARGIASSI (Gabriele), peintre paysagiste, 10 juin 1882.

STAPLEAUX (Michel), peintre belge, 5 novembre 1881.

TRUFFAUT (Georges), peintre, 15 avril 1882.

ULMANN (Walter), peintre, 10 juin 1882.

VÉLY (Anatole), peintre, 14 janvier 1882.

WEBER (Frédéric), graveur en taille-douce, 4 mars 1882.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Les Merveilles de la photographie; par Gaston Tissandier. 3e *édition*, revue et augmentée. In-18 jésus, IV-356 p. avec 79 vign. et 1 planche tirée à la presse photoglyptique. Paris, lib. Hachette et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

Le Photographe en voyage : Emploi du gélatino-bromure; Installation en voyage; Bagage photographique; par M. le chevalier C. O'Madden, de la Société française de photographie. In-18 jésus, 21 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars. 1 fr. 25.

Bibliothèque photographique.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX parus pendant le semestre.

Album artistique, 1re année. N° 1. 4 mai 1882. Grand in-4° à 3 col., 4 p. et planche photographiée. Paris, 61, passage Brady. Abonnement : Paris et départements, un an, 25 fr.; six mois, 14 fr.; trois mois, 7 fr. Un numéro, 50 cent.

Paraît le jeudi.

Album de l'Art de la mode, composé par Mlle Louise Latham, dessins de Mesplès. N° 1. Avril 1882. In-4°, 6 planch. de modes et texte explicatif sur la couverture. Paris, imp. Tolmer et Ce, 16, rue de la Chaussée-d'Antin. Abonnement : Paris, un an, 20 fr.; six mois, 11 fr.; départements et étranger, le port en sus. Un numéro, 2 fr.

Au Salon 1882, journal hebdomadaire. 1re année. N° 1. 18 mai 1882. In-f° à 4 col., 4 p. avec croquis. Paris, imp. Delatre, 10, rue du Croissant. Abonnement : Paris et départements, un an, 18 fr.; six mois, 10 fr.; trois mois, 6 fr.; étranger, le port en sus. Un numéro, 30 cent.

Autographe (l') illustré, journal hebdomadaire. N° 1. 6 mai 1882. Petit in-f° à 2 col., 4 pages et vign. Marseille, impr. spéciale du journal. Abonnement : un an, 6 fr.; six mois, 3 fr.; trois mois, 1 fr. 50; hors Marseille, 1 fr. en plus par an. Un numéro, 10 cent.

Paraît tous les jeudis.

Impartial (l') du Midi, revue critique, littéraire, scientifique et artistique. 1re année. N° 1. 8 mai 1882. In-8°, 16 p. Auch, impr. Foix; M. Bouilhet, 3, place Saint-Jacques. Abonnement : un an, 12 fr. Un numéro, 50 cent.

Paraît le 8 et le 22 de chaque mois.

Impartial (l') sténographique du Midi, journal magnifiquement illustré, critique, littéraire, scientifique et artistique. 1re année. N° 1. 1er mai 1882. In-8°, 16 p. Auch, imp. Foix; M. Bouilhet, 3, place Saint-Jacques. Abonnement : France, un an, 12 fr.; étranger, 14 fr. Un numéro, 30 cent.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Journal des artistes. 1re année. N° 1. 10 mai 1882. In-f° à 5 col., 4 p. Paris, imp. Schlaeber, 5, avenue de l'Opéra. Abonnement : Paris, un an, 10 fr.; départements, 12 fr.; union postale, 15 fr.

Hebdomadaire.

Magazine (le), journal de variétés, littérature, voyages, curiosités, musique, beaux-arts, horticulture, sport, théâtre, etc. 1re année. N° 1. 1er mai 1882. Grand in-8° à 2 col., 32 pages avec grav. Saint-Quentin, impr. Moureau; Paris, 9, boulevard des Italiens. Abonnement : un an, 8 fr. Un numéro, 60 cent.

Paraît le 1er de chaque mois.

Passant (le), journal illustré, littérature, beaux-arts, sciences, université. 1re année.

1er juin 1882. Gr. in-4° à 3 col., 8 pages et grav. Paris. impr. Tolmer et Ce; 4, rue de Tournon. Abonnement : Paris, un an, 15 fr.; six mois, 7 fr. 50; départements, un an, 16 fr.; six mois, 8 fr.; étranger, le port en sus. Un numéro, 30 cent.

Paraît le jeudi.

Revue internationale et populaire, lettres, arts, sciences, industrie, agriculture. 1re année. (Tome Ier de la collection.) Fascicule Ier, 5 avril 1882. In-8°, 64 p. Paris, 157, avenue du Maine. Abonnement : un an, 16 fr.; six mois, 9 fr.; trois mois, 5 fr.

Paraît le 5 et le 20 de chaque mois.

Bulletin-Rubens. Annales de la Commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens. Bruxelles, Muquardt, publication trimestrielle, 6 fr. l'an; 1re livraison, mai 1882.

Table méthodique des articles publiés dans la Revue de l'Art chrétien depuis l'origine (janvier 1857) jusqu'au 31 décembre 1881, suivie de la table générale des dessins. In-8°, 58 p. Paris, Dumoulin et Ce.

Table générale par ordre de matières des planches noires et coloriées de la *Caricature*, journal fondé et dirigé par Ch. Philipon (1830-1835). In-folio à 2 col., 4 pag. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce.

Extrait de la *Bibliographie des ouvrages illustrés du* XIXe *siècle*. Papier chamois.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1882

VINGT-QUATRIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-SIXIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

FIN DU TOME VINGT-SIXIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2087]